



HAL
open science

De l'autre côté du miroir : l'écriture extime dans les œuvres de fiction de Peter Handke, 2002-2011

Gauthier Labarthe

► **To cite this version:**

Gauthier Labarthe. De l'autre côté du miroir : l'écriture extime dans les œuvres de fiction de Peter Handke, 2002-2011. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2019. Français. NNT : 2019TOU20104 . tel-03205181v2

HAL Id: tel-03205181

<https://theses.hal.science/tel-03205181v2>

Submitted on 22 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par
Gauthier LABARTHE

Le 29 novembre 2019

**De l'autre côté du miroir : l'écriture extime dans les oeuvres de
fiction de Peter Handke (2002-2011)**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langues, Littératures, Arts et Civilisations Germaniques**

Unité de recherche :

CREG - Centre de recherches et d'études germaniques

Thèse dirigée par
Jacques LAJARRIGE

Jury

M. Ralf Zschachlitz, Rapporteur
Mme Régine Battiston, Rapporteur
Mme Mireille Calle-Gruber, Examinatrice
Mme Hilda Inderwildi, Examinatrice
M. Jacques LAJARRIGE, Directeur de thèse

Université Toulouse 2 - Jean Jaurès
Laboratoire du CREG
Centre de recherches et d'études germaniques

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité : Langues, Littératures, Arts et Civilisations Germaniques

De l'autre côté du miroir : l'écriture extime
dans les œuvres de fiction de Peter Handke
(2002-2011)

Gauthier Labarthe

Présentée et soutenue publiquement
Le 29 novembre 2019

Thèse dirigée par
M. Jacques Lajarrige, Professeur des Universités

JURY

M. Ralf Zschachlitz, Rapporteur
Mme Régine Battiston, Rapporteur
Mme Mireille Calle-Gruber, Examinatrice
Mme Hilda Inderwildi, Examinatrice
M. Jacques Lajarrige, Directeur de thèse

À Jean-Marie

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de recherche, M. Jacques Lajarrige pour s'être montré si attentif et à l'écoute, tout en me laissant suffisamment de liberté pour développer ma réflexion. Je tiens à lui exprimer ma plus vive gratitude pour cette rencontre avec l'œuvre de Peter Handke et de m'avoir donné la possibilité de mener à bien une recherche sur un sujet si fécond. Je souhaite lui exprimer ici toute ma gratitude pour son soutien bienveillant, et pour ses précieux conseils sans lesquels je n'aurais pas trouvé mon chemin.

Je remercie mes collègues du département d'allemand de Toulouse et de Strasbourg grâce auxquels j'ai eu la chance de mener mes recherches dans des conditions optimales et stimulantes tout en me permettant de poursuivre mes activités d'enseignement. Ma gratitude va aussi à toute l'équipe du laboratoire CREG : les discussions que nous avons partagées, souvent animées et passionnantes, ont nourri ma réflexion et mon travail. Merci aussi à l'équipe du département de l'Université de Strasbourg qui m'ont accueilli et permis de finir la thèse dans de très bonnes conditions. Je n'oublie pas de témoigner ma plus vive reconnaissance aux doctorants et amis que j'ai eu la chance de rencontrer sur ce chemin. Merci donc à Sonia et Hélène pour leur aide et leur amitié si précieuses.

À Amandine, Denis, Guillaume, Laure, Martin, Pascal, Olivier, Pierre-Louis, Sibille et Stéphane, j'adresse mes remerciements les plus chaleureux pour votre soutien de tous les instants. SVGC a droit à ma plus profonde gratitude pour son réconfort et son assistance technique.

Je remercie ma famille et tout particulièrement Émilie dont la bienveillance inébranlable ne cessera de m'accompagner. Merci également à Michel et Loulou pour leurs encouragements continuels et les instants de répit qu'ils ont su m'offrir.

Enfin, ma gratitude inconditionnelle et indéfectible s'adresse à ma compagne Anna, partenaire silencieuse mais bien présente de ce tête-à-tête avec l'auteur.

Liste des abréviations et conventions

- PI.* : Peter Handke, *La Perte de l'image*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2004.
- BV.* : Peter Handke, *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- Kah.* : Peter Handke, *Kali. Une histoire d'avant-hiver*, trad. Georges Arthur-Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2011.
- Kv.* : Peter Handke, *Eine Vorwintergeschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- GC.* : Peter Handke, *La Grande chute*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2014.
- GF.* : Peter Handke, *Der Große Fall*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2011.
- DJr.* : Peter Handke, *Don Juan (raconté par lui-même)*, trad. Georges Arthur-Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2006.
- DJe.* : Peter Handke, *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.
- NM.* : Peter Handke, *La Nuit morave*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2011.
- MN.* : Peter Handke, *Die morawische Nacht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

Sommaire

<i>Introduction</i>	7
<i>Partie I Hamlet en Carinthie</i>	37
Introduction de la première partie	39
Chapitre 1 Le « gracieux sacrifice ».....	42
Chapitre 2 Hospitalité du sujet	91
Conclusion de la première partie	146
<i>Partie II Retrouver la figure</i>	149
Introduction de la deuxième partie.....	150
Chapitre 3 Expériences du Dehors.....	153
Chapitre 4 Réapprendre à voir.....	190
Chapitre 5 Invention du lieu et « fable topique »	222
Conclusion de la deuxième partie	259
<i>Partie III Le métier d'écrire</i>	263
Introduction de la troisième partie	264
Chapitre 6 Idiotie de l'aventure	267
Chapitre 7 Événementialité	299
Chapitre 8 Singularité(s).....	328
Conclusion de la troisième partie.....	348
<i>Conclusion</i>	351
Bibliographie.....	356

INTRODUCTION

« Y a-t-il quelqu'un près de moi ? » « Moi » répondit Écho. Plein de stupeur, il promène de tous côtés ses regards. « Viens ! » crie-t-il à pleine voix ; à son appel elle répond par un appel. Il se retourne et, ne voyant venir personne : « Pourquoi, dit-il, me fuis-tu ? » Il recueille autant de paroles qu'il en a prononcé. Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne : « Ici ! reprend-il, réunissons-nous ! » Il n'y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir : « Unissons-nous ! »¹

De Buster Keaton à Peter Handke

Un œil en gros plan, des miroirs voilés, un acteur jouant de dos jusqu'à ce qu'il découvre un visage d'épouvante à la fin du film, voici quelques-unes des scènes les plus marquantes d'un court-métrage signé Samuel Beckett dans lequel joua Buster Keaton. Rencontre improbable pour un film où l'on imagine mal se concilier d'un côté l'esthétique de l'écriture ascétique de l'auteur irlandais, de l'autre le comique délirant de l'« homme qui ne souriait jamais ». Pourtant, ces doutes – confirmés par certaines incompréhensions vérifiées lors du tournage – ne devraient pas être. S'il peut effectivement paraître étonnant de demander à l'un des plus célèbres représentants du film burlesque, dont l'art est essentiellement tourné vers une nouvelle grammaire du mouvement et surtout vers une mise en scène spectaculaire du corps, de « chercher à ne pas être. *Par tous les moyens, effacer toute image et tout relief* »², la réunion de ces deux artistes s'inscrit dans une tendance qui commence au XX^e siècle et qui vise à mettre en place de nouveaux régimes scopiques afin de rendre imperceptible la présence. Ce paradoxe des temps modernes, celui d'une vision excédentaire qui tend à l'effacement de l'être pour

¹ Ovide, « Narcisse », *Les Métamorphoses*, 3, 380-387.

² C'est la consigne qu'aurait donnée Beckett pour orienter le jeu d'acteur de Buster Keaton. Samuel Beckett, Alan Schneider, *Film*, États-Unis, 24 min, 1965.

accéder à une autre forme de vérité sur soi constituera l'horizon de notre réflexion. Nous porterons notre regard sur l'œuvre de l'auteur autrichien Peter Handke, œuvre foisonnante qui ne cesse de moduler selon des accords et des harmoniques différents un même projet travaillé par l'absence et la quête de soi. Il s'agira alors de répondre la question formulée par Gérard Wajcman : « Comment soustraire sa présence ? Tout l'effort porte à séparer son corps de son image, à arracher son visage, à déposer son enveloppe visible. Se défaire de soi-même, mais sans se tuer ; s'extraire de la vie des voyants, mais sans se crever les yeux. »³

En finir avec Narcisse ...

Cette question occupe la réflexion sur l'écriture de soi de ces dernières années. Après la « mort de l'auteur » déclarée par les tenants du structuralisme, l'auteur fait retour dans le champ scientifique depuis l'étude canonique de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, l'écriture de soi fait l'objet d'une floraison de travaux s'employant à circonscrire plus précisément ce phénomène littéraire⁴. Le sujet proposé s'inscrit dans la lignée de ces derniers travaux qui tendent à s'éloigner des résultats obtenus par le chercheur français jugés trop restrictifs pour envisager la question sous un angle moins rhétorique. Cette démarche nous permettra de réinscrire ainsi le phénomène humain⁵ au cœur même de ces écrits et d'en étudier les implications formelles. Pour approcher au plus près ces nouvelles configurations littéraires, il est en effet nécessaire de dépasser les catégories autobiographiques et diaristes habituelles⁶ dont les présupposés et les fondements sont ébranlés au plus profond par la crise du sujet et du langage qui marque non seulement la littérature du XX^e siècle mais également les œuvres de Peter Handke. S'interroger sur l'écriture de soi dans l'œuvre de l'auteur autrichien ne reviendra donc pas à envisager ces textes comme l'expression romantique d'une subjectivité, mais bien plutôt à révéler les ressorts artistiques rendant possible la refonte de l'écriture égotique d'un sujet clivé, fissuré et mouvant. Autrefois caractérisée par sa fonction élucidante et

³ Gérard Wajcman, *Intérieur*, Paris, IMEC, 2017.

⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2005.

⁵ On pense ici aux réflexions de Georges Gusdorf dans *Lignes de vie* qui propose de replacer les dimensions ontologique, psychologique et métaphysique au centre de ces écrits, ainsi qu'au succès rencontré par la notion d'autofiction introduite par Serge Doubrovski.

⁶ L'ouvrage de Françoise Simonet-Tenant nous permet d'avoir une vue plus précise des canons régissant le genre du journal intime. Françoise Simonet-Tenant, *Le Journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004.

exploratoire⁷, l'écriture de soi semble désormais abdiquer devant les déficiences du langage et du sujet. La rupture avec les conceptions idéalistes et classiques d'un sujet défini par son unicité et celle d'un récit rétrospectif voué à réaliser cette identité de soi à soi, impose dès lors d'introduire de nouvelles catégories capables de rendre compte des différentes stratégies littéraires mises en place par Peter Handke.

Le souvenir plane encore d'une figure auctoriale pleine et accomplie, mais c'est désormais sous une forme dégradée, ou se formulant en d'autres termes qu'il faut la penser. Frappé par la forte négativité dans les années 80, il est inexact d'affirmer que l'auteur a déserté définitivement l'espace fictionnel : il reste toujours quelque chose de l'auteur. Les courants qui relèvent de ce que nous pourrions qualifier d'ère post-autobiographique s'efforcent d'appréhender l'écriture de soi par de nouvelles approches qui ne visent pas enfermer la figure de l'écrivain dans une écriture transitive qui figerait son image dans un reflet spéculaire. Au contraire, ces tendances veulent « en finir avec Narcisse », autrement dit avec un régime représentationnel qui commandait pendant très longtemps l'écriture de soi. Celui-ci consistait dans la spécularité du texte et dans la transitivité de l'écriture. En d'autres termes, il s'agissait de la capacité de la littérature à produire un reflet qui renverrait à l'auteur son image, lui permettant alors de se constituer en sujet de sa propre représentation. Une telle conception de l'écriture de soi renvoie à deux événements fondateurs de la subjectivité moderne et de la représentation qui participèrent tous deux à placer l'individu au centre de l'écriture de soi.

Le premier événement est l'élaboration du *cogito* cartésien qui légitime les démarches autobiographiques en fondant la capacité de la littérature à produire un discours, une représentation et une vérité sur le sujet. Celui-ci fait en effet l'expérience, lorsqu'il médite, de sa propre conscience, il accède à cette certitude première et absolue de l'existence. Par la formule « Je pense, donc je suis », le philosophe introduit une conception de la subjectivité comme une et souveraine. Le moment du *cogito* correspond donc au moment où le sujet s'identifie avec la conscience de soi, excluant tout ce qui échapperait à sa saisie et établissant une stricte identité entre la conscience et la pensée. La vérité à laquelle aspire l'écriture de soi résulterait d'une adéquation d'une chose à son image produite par le mouvement de la pensée qui assurerait la connaissance de soi et du monde : « Par le nom de pensée j'entends tout ce qui se fait tellement en nous que nous en sommes immédiatement connaissant par nous-mêmes. C'est pourquoi non seulement entendre, vouloir, imaginer, mais aussi sentir, est la même chose

⁷ Ainsi Jean-Pierre Carron s'appuie-t-il sur les théories kantienne du sujet et ricœurienne de l'identité narrative pour faire de l'écriture personnelle le lieu de la découverte et de la construction du « je » dans et par le texte. Jean-Pierre Carron, *Écriture et identité : pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Ousia, 2003.

que penser »⁸. La théorie cartésienne, en posant l'existence d'une subjectivité unique, d'un Moi, ainsi que la véracité de la conscience de soi dans le geste de la pensée, constitue la condition de possibilité de toute connaissance constitutive des discours autobiographiques et des écrits intimes.

Ce moment cartésien se double de l'invention d'un dispositif fournissant à l'écriture intime les moyens de sa représentation. En effet, « [i]l faut une scène, et d'abord une scène d'écriture, pour que ce qui précisément ne devrait pas se voir – cette intériorité superlative de l'*intimus* – se manifeste et se reconnaisse comme tel. L'intime sans miroir, sans écho, n'existe pas : il n'est que silence. »⁹ Si Brigitte et José-Luis Diaz identifient ce dispositif à l'épistolaire et aux correspondances pour faire du XVIII^e et du XIX^e siècle le siècle de l'intime, nous préférons remonter jusqu'à la Renaissance. Si c'est à l'époque romantique que l'intime prend sa coloration particulière, délimitant notamment ce qui est personnel et doit être tenu caché, c'est à la Renaissance que naît la scénographie propre à l'intimité. Alors que le monde médiéval définissait l'homme comme un être entièrement social, sans cesse exposé au regard des autres et de Dieu, la Renaissance marque la naissance de l'intériorité par l'instauration de la perspective. Le tableau moderne, tel que le définit Leon Battista Alberti dans son ouvrage *De Pictura* en 1435¹⁰, joue le rôle d'une « fenêtre ouverte sur le monde »¹¹ qui attribue à l'homme un lieu qui était jusque-là réservé à Dieu seul : celui de voir le monde tout en pouvant se retirer derrière une interface, un écran, invisible. Le peintre italien désigne aussi par ce terme une disposition du regard capable de créer à la fois un dedans et un dehors. La perspective crée un « *ex qua* », c'est-à-dire un extérieur qui divise le monde en un dedans et un dehors tout en opérant la liaison entre les deux. L'acte du regard consiste alors en un acte qui est à la fois séparation et mise en relation. Wajcman situe ici la « naissance du monde comme représentation ». D'après lui, cette naissance « met la vieille mimesis cul par-dessus tête »¹² parce qu'elle signifie que le monde se met à ressembler aux images.

Outre la spécularité et la transitivité du regard désormais capable de se poser en conscience percevante et ordonnatrice du réel selon des coordonnées géométriques qui recomposent les rapports entre les choses, la perspective albertienne ouvre le territoire de l'intériorité en circonscrivant le lieu du secret. Celui-ci se définit en effet, si l'on s'en tient à

⁸ René Descartes, *Les Principes de la philosophie*, Paris, Vrin, 1999, p. 56.

⁹ Brigitte Diaz et José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires* [En ligne], 2009-4 | 2009, mis en ligne le 02 septembre 2014, consulté le 18 juin 2015. URL : <http://itineraires.revues.org/1052> ; DOI : 10.4000/itineraires.1052.

¹⁰ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2017.

¹¹ *Ibidem*, p. 83.

¹² Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, pp. 84, 91.

son étymologie, comme « un lieu écarté ». L'invention de la perspective par Alberti délimite des espaces bien précis et entraîne la forclusion du sujet et de la subjectivité retranchée dans l'interdit de l'intime. L'être rejoint alors le destin de l'« aître », ce mot qui désignait autrefois un lieu ouvert, un proche, un passage, un parvis extérieur et qui a fini par désigner l'intimité d'un être, son for intérieur, avant donc qu'il ne soit saisi par un mouvement de clôture. Relégué dans les recoins de l'aître, l'intime naît en tant que tel et recouvre la signification que lui assigne sa racine latine. Selon son étymologie, le terme intime correspond en effet à la forme superlative de *intus* et désigne « ce qui est le plus intérieur ». Ce terme se précise lorsqu'on le distingue d'autres notions qui lui sont proches et qu'il convient d'aborder. Tout d'abord, il ne faut pas confondre la notion d'intime et celle de subjectif qui donne la primauté aux états de conscience du moi. L'intime ne se résume pas au « sens intime » de Maine de Biran¹³ et recouvre une réalité qui, si elle n'exclut par les mouvements psychiques, n'en est pas moins différente et surtout plus vaste. Le superlatif indique en effet qu'il s'agit plus que d'une simple extériorité caractérisée par la neutralité affective de termes tels que interne, intestin ou même intérieur qui sont dépourvus de « résonances affectives », « d'aspects relationnels » ou de « signification psychologique »¹⁴. Cerner l'intime revient à embrasser un large spectre d'expériences humaines marquant l'individu au plus profond de lui-même et dont les significations « s'extériorisent et se diluent » au sens où elles nous font passer « d'un centre spirituel – la conscience, le miroir abyssal – [...] à un centre physique – la sexualité » pour nous faire atteindre ensuite des « cercles progressivement déssexualisés et socialisés », puis des « zones spatiales ou des segments temporels aux limites indécises » tels que « les rapports substantiels et profonds avec les personnes et les choses. »¹⁵ L'intime touche non seulement au plus profond de l'être, mais aussi et surtout au plus secret, à l'innommable et à l'indicible tapis au cœur de tout sujet.

L'écriture intime semble dès lors vouée à une ambiguïté fondamentale : soit l'écrivain décide de dire l'intime au risque de le détruire, soit il le tait et se condamne à ne jamais le (re)connaître. Cette tension, loin d'être aporétique, révèle le ressort qui régit toute écriture de soi, à savoir la subtile dialectique de l'aveu. Cependant, le véritable enjeu de l'écriture intimiste n'est pas tant l'ambiguïté à vouloir dire sans tout dire, exhiber sans tout dévoiler, que la capacité à retranscrire le « rythme le plus intime de ma vie », c'est-à-dire la capacité à « abolir la

¹³ Le philosophe définit ce concept comme une aperception interne des affections par le sujet et qui se confond en cela avec la conscience elle-même. Maine de Biran, *La Vie intérieure*, Paris, Payot, 1995.

¹⁴ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 24 -25.

séparation temporelle de soi à soi » et à « retrouver la durée intensifiée de la vie »¹⁶. L'intime correspondrait donc à ces contenus sociaux, physiologiques, psychologiques, sociaux et discursifs, sédimentés au plus profond de l'être et dont la vérité « [n'est] perceptible que dans la transition entre les phrases »¹⁷ pour reprendre une formule de l'auteur autrichien. Cette conception pose toutefois problème. En effet, comment faire lorsque le moi que l'écrivain tente de saisir n'est plus ce moi intime doté d'une essence fixe et immuable, mais bien plutôt un moi mouvant, fluent et variant sans cesse ? Confronté à une telle précarité ontologique, ne faut-il pas alors repenser l'herméneutique du sujet, comme le suggère Foucault¹⁸, et se détacher des vieilles trames de l'intériorité en abolissant notamment la dichotomie dedans-dehors qui emprisonne le moi en lui-même ?

... pour sauver Écho

Cette question met en lumière un trouble profond dans le régime représentationnel. En effet, ce changement de perspective vis-à-vis du sujet de l'écriture a pris différentes formes comme nous l'avons vu. La plupart d'entre elles sont expérimentales et donnent lieu à une prolifération de nouvelles formes que les cadres génériques peinent à circonscrire. Plutôt que de s'égarer dans une voie taxinomique apparemment sans fin, il convient d'adopter un point de vue plus large. Ce que l'attention aux dispositifs a révélé nous met sur la voie, elle nous donne l'intuition d'une nouvelle révolution de la perspective. Il s'agit en effet d'abandonner le vieux système albertien, pourtant fondateur de l'intime, pour en envisager un autre, qui n'obéirait plus à une logique spéculaire et narcissique. Pour comprendre ce mécanisme, il faut retourner aux sources de ce système de pensée et se replonger dans le mythe de Narcisse. Maintes fois repris pour expliquer les phénomènes de specularité inhérents à ce type de textes, ce personnage mythique a rapidement acquis valeur paradigmatique pour définir l'écriture de soi selon une logique représentationnelle reposant sur les principes de transparence, transitivité et reconnaissance de soi. S'écrire implique, comme le montre d'emblée la nature grammaticale de cet acte, une capacité à considérer le sujet d'écriture comme un objet transitif, un objet de représentation dont la mise à distance dans le texte ouvrirait sur un double mouvement introspectif de connaissance et de reconnaissance.

¹⁶ *Ibidem*, p. 29.

¹⁷ Peter Handke, *La Leçon de la Sainte-Victoire*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1985, p. 85 ; Peter Handke, *Die Lehre der Saint-Victoire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 144 : « Das Wahre [...] nur an den Übergängen der Sätze als etwas Sanftes zu spüren war ».

¹⁸ Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet, cours au collège de France 1982*, Paris, Seuil, 2001.

En finir avec le narcissisme, c'est aussi penser l'altérité différemment, non plus sous l'égide du Même. En effet, en réduisant l'« étranger » à un thème ou à un objet, incapable qu'elle est de le laisser être dans sa singularité, cette philosophie se condamne à être une philosophie du « *narcissisme* » contre laquelle Levinas dresse un véritable réquisitoire. Cela reviendrait en effet pour le philosophe à objectiver autrui. La philosophie de la représentation assoit son emprise sur l'Autre, en affirmant la suprématie du Même : « toute philosophie est une égologie »¹⁹. Elle atteint son paroxysme dans la philosophie de Heidegger, qu'il s'agisse de la précellence de l'Être par rapport à l'étant, de l'ontologie par rapport à la métaphysique ou de la définition de l'ipsité du *Dasein* comme mortel. Levinas va renverser les termes de cette réflexion en invoquant une lignée de penseurs non moins illustres qui privilégiaient la tradition de l'Autre. Renverser les termes, cela revient à placer l'écriture de soi non plus sous le régime de Narcisse, mais sous celui d'Écho. Ce changement paradigmatique nous permet d'appréhender au mieux le principe d'une présence absente, d'une source de la parole littéraire qu'il est impossible de localiser ou de s'approprier. Au regard central, spéculaire et autocontemplatif de Narcisse, se substitue donc une figure absente qui met en faillite tous les principes de la représentation et d'éloignement : omniprésente tout en étant insituable, éparpillée à l'horizon tout en se manifestant dans l'immédiateté nue de la parole presque susurrée, elle incarne parfaitement ce renversement d'une littérature intime qui se fait écriture en tant qu'elle est écoute, recueil et accueil de la parole proférée, émise et expropriée.

Pour analyser la nature différentielle du sujet d'écriture handkéen, il faut, comme le fait Heidegger avec sa théorie de l'ontologie, remonter à la source non pas de la métaphysique ici, mais de l'écriture puisque, comme l'explique le philosophe allemand, c'est à ce moment que s'exprime le mouvement dialectique entre retrait et ouverture. Ainsi, le sens de l'être n'est jamais simplement excepté de la métaphysique. Il faut plutôt le considérer comme ce qui invite le sujet à se rappeler à sa source dissimulée, et donc appelé à toujours se dire depuis cette source originellement autre et différentielle. Ainsi l'être selon Écho ne se signifie-t-il pas dans le registre de la présence ou dans les termes d'une identité à soi recouvrée, mais bien plutôt dans l'ouverture où il diffère toujours comme ce qui reste insaisissable et inassimilable comme ce qui diffère, déporte et exproprie la présence dans une altérité innommable. Le sujet provient donc de cet événement inaugural où s'entre-jouent, dans un mouvement différentiel, le don et le retrait. Le texte apparaît alors comme le lieu de la perpétuelle différence où l'être ne cesse de se dérober dans le radicalement Autre, de ce en quoi il se donne.

¹⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, p.113.

Ce phénomène n'est pas le seul apanage de la seconde moitié du XX^e siècle puisque, nous dit Foucault, c'est l'une des caractéristiques de la pensée moderne, « vouée, de fond en comble à la grande préoccupation du retour, au souci de recommencer, à cette étrange inquiétude sur place qui la met en devoir de répéter la répétition. »²⁰ Le philosophe français esquisse alors une tendance contraire à l'idéal d'une pensée qui, dans un mouvement de courbure, accéderait et réaliserait la plénitude d'une « totalité rejointe ». Cette pensée qui se situe à l'opposé de penseurs tels que Hegel, Marx ou Spengler, renvoie à

l'expérience de Hölderlin, de Nietzsche et de Heidegger, où le retour ne se donne que dans l'extrême recul de l'origine – là où les dieux sont détournés, où le désert croît [...] ; de sorte qu'il ne s'agit point là d'un achèvement ni d'une courbe, mais plutôt de cette déchirure incessante qui délivre l'origine dans la mesure même de son retrait ; l'extrême est alors le plus proche. Mais que cette couche de l'originnaire, découverte par la pensée moderne, [...] promette l'échéance de l'accomplissement et des plénitudes achevées, ou restitue le vide de l'origine – celui ménagé par son recul et celui que creuse son approche – de toute façon qu'elle prescrive de penser, c'est quelque chose comme le « Même »²¹.

Alors que la première tendance postule la possibilité d'achever la boucle en renouant avec le commencement, « fondant l'idée d'un savoir capable de saisir l'intégralité du devenir dans une conscience réflexive », la seconde « préfère à la réconciliation, "l'extrême recul de l'origine" » et donc « la dislocation causée par la distance »²².

Replacer l'analyse dans ce nouveau cadre théorique, revient à se situer « aux antipodes de ce projet d'exploration et d'affirmation du moi qui définit la tradition autobiographique »²³. Il ne s'agit plus de consacrer le primat de l'identité en tant qu'adéquation de soi à soi, mais de déterminer la nature différentielle du sujet. Il faudra donc envisager une présence absente ou absente, disséminée dans le texte et inaccessible par la (re)connaissance. Échappant à toute saisie conceptuelle, le sujet se manifeste sous des modalités nouvelles que l'on pourrait assimiler à une ontologie négative. Nous envisagerons le sujet d'écriture sous deux angles différents. Tout d'abord, il ne s'énonce que de manière apophatique, c'est-à-dire dans le mouvement même de sa négation, de son retrait. Il exprime en cela un changement ontologique déjà acté par Lévinas et Heidegger qui s'efforcèrent de penser la nature différentielle du sujet. Entérinant la fin du sujet cartésien qui ne peut guère survivre dans le monde moderne du XX^e siècle, ces deux philosophes amorcèrent un vaste mouvement de pensée visant à constituer l'être en tant qu'écart de soi à soi. Ce « jeu », cette inadéquation de soi à soi naît du mouvement

²⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1976, p. 345.

²¹ *Ibidem*.

²² Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 12.

²³ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, p. 345.

Le second élément que nous emprunterons à la pensée apophatique est celle de la productivité de la négativité. En effet, loin de marquer la fin ou la mort de Dieu, la théologie négative propose à bien des égards le mouvement de l'hyperbate. En effet, si le sujet est transport, déport, il l'est moins au sens de la métaphore qui consiste en la capacité à déposer autre part un signifié, à délocaliser le sens. Nous retrouvons ici la dimension apophatique élargie au champ de la spatialité. En fait, cela provient également du fait que le lieu, le *topos*, si l'on revient aux sources aristotéliennes et surtout platoniciennes, ne doit pas être pensé comme quelque chose d'uniquement spatial, mais plutôt comme une pure différence, mais une différence dotée du pouvoir de faire en sorte que « ce qui n'est pas, en un certain sens, soit et qu'inversement ce qui est, en un certain sens, ne soit pas »²⁴. Ce « troisième genre » de l'être, qui n'est pas nécessairement quelque chose de réel.

La question de l'écriture de soi est donc indissociable de la recherche du lieu. Louis Marin insiste sur cette dimension topologique et, avant lui, Alberti fournissait avec son modèle perspectiviste un modèle qui allait déterminer les pratiques égotiques en littéraires pendant très longtemps. De manière plus générale encore, le psychologue Chiantaretto propose de définir l'écriture de soi comme un dispositif d'écriture qui met en scène, sur des *modes* éventuellement divers (autobiographie, journaux intimes, autofiction etc.) « les modalités selon lesquelles un sujet se parle, se voit et demande à être vu dans le regard de l'autre (du lecteur) »²⁵, à ceci près qu'il faudra envisager cela plutôt comme un mode d'être (au monde), de voir et de dire. Partant de cette conception, il s'agira de voir comme Peter Handke varie ces contours, quelles formes il lui donne.

Ce nouveau lieu, Louis Marin l'a assimilé au *punctum* barthésien pour désigner le sujet comme un « point de fuite » qu'il localise dans l'espace du Neutre propre aux nouvelles formes de l'écriture de soi :

Le neutre serait-il un écart – dans le sens où un cheval fait un écart – au lieu du zéro des oppositions, point dynamique, grain d'énergie de la différence des termes opposés ? S'inscrire, écrire sa vie, s'engager à jamais dans cet unique projet, serait-ce trouver ce point et s'y placer ? Mais il est impossible de s'y installer : ce n'est pas un lieu. [...] Dès lors, ce que j'ai appelé autoptyque, l'autobiographie postmoderne pourrait être le neutre du portrait et de l'autoportrait, la catégorie immanente à l'oscillation où l'un s'oppose à l'autre, une forme de réflexion et de réflexivité qui ne serait pas spéculaire²⁶.

²⁴ Giorgio Agamben, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 1998, p. 13.

²⁵ Jean-François Chiantaretto (éd.), *Écritures de soi, écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014, p. 21.

²⁶ Louis Marin, *L'Écriture de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 11.

L'espace propre à l'extime serait donc cet espace de la neutralité où le sujet, plutôt que de se délimiter dans le geste scriptural, fait l'expérience d'une *illimitation*. Ce changement est lié au tournant paradigmatique qui passe du primat du visuel à celui du sonore et détermine en cela un nouveau genre d'écriture de soi qui entraîne une dissolution de la forme et du sujet. En effet, alors que le visuel se situe du côté de la *morphé*,

[l]e sonore, au contraire, emporte la forme. Il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et s'évanouit jusque dans sa permanence ²⁷.

Émerge alors de ce nouveau cadre théorique une nouvelle figure dans le texte. Compte tenu de l'écart qui caractérise le sujet et en prenant en compte l'opacité qui frappe désormais la représentation, nous ne chercherons pas à retrouver les traces de l'auteur réel disséminées dans les biographèmes – aspect qui ne sera cependant pas exclu de la réflexion lorsque qu'une telle approche s'avèrera nécessaire –, mais à analyser un sujet d'écriture qui,

se répétant, (re)commençant, mais à vide et sans désormais renvoyer à quoi que ce soit ou *croire* qu'elle puisse le faire, c'est un peu comme si l'on « pénétrait » dans un espace illimité qui est le même que celui qu'on (e) vient (pas) de quitter, mais où le sol fait défaut, l'opposition tranchée de l'ombre et de la lumière par où se fait évidemment toute l'aventure de l'*alètheia* s'est effacée ; il règne une égale, éblouissante blancheur que d'ailleurs les yeux ne supportent pas ²⁸.

Vers l'extime

Comment qualifier dès lors le rapport entre le texte et l'auteur qui écrit ? Pour ces œuvres qui, en raison du principe d'indétermination qui règne sur elles, ne relèvent ni totalement de la fiction, ni totalement de l'écriture autobiographique – quelle que forme détournée qu'elle prenne – et qui ne sont plus régies par le principe de transparence de la représentation, nous proposons ici le principe de « disparence » que nous empruntons à certaines pratiques photographiques. Muriel Berthou Crestey analyse notamment ce principe à propos des œuvres du photographe Michel Guérin. Il s'agit d'un procédé consistant à « [p]hotographier un objet que le regard, habituellement, traverse [et qui] permet au spectateur

²⁷ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 14.

²⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, *Typographies*, Paris, Aubier, 1979, p. 13.

de se projeter “au-delà” (*trans*) de “ce qui apparaît” (*parens*). »²⁹ Cette expérience photographique provoque une impression troublante qu’elle décrit comme suit :

Le point de vue est net. Pourtant, quelque chose diffère de la perception réelle que nous en aurions. La succession des images de la nature habituellement engloutie dans les massifs de couleurs et de traits éphémères, apparaît, figée. L’espace intérieur et extérieur ne forment plus qu’un. Le ciel et la terre sont raccordés. Le temps et l’espace, réunis. La lumière et l’obscurité, le monochrome et l’image, l’abstraction et la figuration, le haut et le bas, le plein et le vide, la pensée en son absence, la rigidité des lignes géométriques et le contour vacillant des végétations et autres reliefs escarpés en deçà de l’image, le calme et la vitesse, tout est confondu. L’espace est envahi de signes, différents ou similaires d’une image à une autre³⁰.

Nous proposons donc de définir l’extime comme cette rencontre du miroir qui permet de briser la specularité de l’écriture et du texte pour entrer en dialogue avec Écho, recueillir sa parole et refonder ainsi la puissance fabulatoire de la littérature.

Suivant la réflexion de Foucault selon laquelle le moi se déploie dorénavant à la limite extérieure de lui-même, ce travail propose donc d’articuler la notion d’intime, au concept d’extime afin de mieux cerner l’ouverture à la fois du sujet et de l’écriture. L’extime, tel que nous le concevons, n’entretient donc que des liens ténus avec la conception qu’en a forgée la sociologie notamment. Les études récentes en sociologie et psychologie utilisent ce terme pour appréhender les nouvelles modalités d’exposition de l’intime dans la société contemporaine telles qu’elles se manifestent dans les blogs, ou dans les media³¹. Bien qu’il s’agisse là d’une définition sociologique impuissante à rendre compte des mécanismes littéraires à l’œuvre dans les textes de Peter Handke, elle nous indique néanmoins qu’il faut concevoir l’extime comme une nouvelle forme d’expression de l’intime. Les deux notions ne s’opposent pas radicalement l’une à l’autre, ne constituent pas le contraire l’une de l’autre, mais nous éclairent sur le processus de distanciation de soi qu’opère l’extimation. L’écriture de soi ne se résume plus à un mouvement unilatéral d’introspection, mais se caractérise par un double mouvement, à la fois centrifuge et centripète vers le for intérieur et extérieur.

Pour préciser cette idée, il faut nous référer à la première utilisation de cette notion. En effet, Albert Thibaudet, en 1923, introduit ce terme pour définir une nouvelle forme de journal qui, à la différence du journal intime comparé à un « miroir de clairvoyance au repos », se

²⁹ Muriel Berthou Crestey, « De la transparence à la “disparence” : le paradigme photographique contemporain », *Appareil* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 11 avril 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/1212> ; DOI : 10.4000/appareil.1212

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ainsi Serge Tisseron définit-il l’extime comme un « mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique ». Serge Tisseron, *L’Intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001, p. 52.

tourne vers les événements extérieurs au sujet par l'effet d'une « action énergétique »³². Depuis, de nombreux auteurs tels que Annie Ernaux ou encore Michel Tournier³³ ont eu recours au processus d'extimation au cours duquel, ainsi que nous l'explique Aline Mura-Brunel, « le sujet se confronte à la violence de l'extériorité de la surface des choses et de l'horizon des expériences »³⁴. La chercheuse poursuit la définition de cette démarche en expliquant que c'est « ce geste qui conduit le sujet à s'extimer, à se déporter à la limite extérieure de lui-même, de l'autre, de la foule »³⁵. Il est alors nécessaire de prendre en compte la dimension intersubjective de cette extimation qui transforme l'écriture intime non plus en espace d'introversio, mais en un espace d'altroversio, de propension altruiste vers l'Autre.

Cela rejoint la conception lacanienne de l'extime, selon laquelle l'intimité est projetée hors du sujet dans un espace visible. Celle-ci est alors traitée par le sujet qui écrit comme un objet situé hors de soi, dans le lieu le plus éloigné de soi, c'est-à-dire le plus extérieur. Il en résulte des phénomènes de distanciation d'un moi polymorphe dont l'intimité est désormais située sous la forme de projection d'images dans ce for extérieur inaccessible à l'écriture de soi traditionnelle. L'écriture extime nous oblige donc à envisager un espace dans lequel le sujet ne se laisse saisir qu'à travers ses métamorphoses, et dans lequel, selon la formule de Peter Handke, « l'ouvert, ce peut être, à tout instant, moi »³⁶. Cela ne signifie cependant pas une perte irrémédiable du sujet. En effet, la métamorphose de l'écrivain par le processus d'extimation, ne se caractérise « pas par un rétrécissement, mais par un élargissement continu de [soi]-même, résolu et réfléchi à la fois »³⁷. Caché derrière ses transformations, ses masques fictionnels, l'auteur livre le « spectacle de son absence »³⁸ et c'est en cela que consiste le processus extime. Contrairement à ce qu'avance Paul Ricoeur, il s'agira de montrer dans quelle mesure ce détour par l'Autre est en réalité l'expérience de l'altérité de « soi-même comme un autre », d'un « soi » étranger à soi pour reprendre la formule de Paul Ricoeur³⁹.

³² Albert Thibaudet, article « Lettres et journaux » de *La Nouvelle Revue Française* daté du 1^{er} juin 1923.

³³ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1995 ; Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004.

³⁴ Aline Mura-Brunel, « Intime/extime - Introduction », in Aline Mura-Brunel, Franc Schuerewegen (éd.), *L'Intime, l'extime*, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 5-6.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 42 : « Das Offene kann, immer wieder, auch ich sein. ».

³⁷ Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 15 : « Nicht mit einer Verengung finge [die Verwandlung] an, sondern mit meinem entschlossenen und zugleich bedachtsamen Michweit-und-weiter-Machen ».

³⁸ Jean-Gérard Lapacherie, « Du procès d'intimation », in *L'écriture extime*, éd. Aline Mura-Brunel, Franc Schuerewegen, *op. cit.*, p. 20.

³⁹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996.

Parcours de la réflexion

La vérité sur soi que doit délivrer l'écriture de soi ne résulte plus d'un parcours de la (re)connaissance ni d'une révélation de la vérité dévoilée, mais plutôt d'une forme d'exploration aventureuse du dehors comme le proposait déjà Michel Tournier en ouverture de son *Journal extime* :

Tout cela ne mériterait sans doute pas d'être publié si ces pérégrinations, examens du ciel et visites données ou reçues ne s'accompagnaient pas de traces écrites, notules, gloses et autres incidentes. C'est que les choses, les animaux et les gens du dehors m'ont toujours paru plus intéressants que mon propre miroir ⁴⁰.

La perception et l'enregistrement des micro-phénomènes qui composent la symphonie de l'infra-ordinaire permet de renverser les catégories du proche et du lointain. L'extime opère un geste scopique qui serait proche d'une forme de « déloignement » consistant à rejeter au plus loin ce qui se trouve plus proche et inversement : de l'autre côté du côté du miroir, c'est à l'individu de répondre à l'appel du Dehors, de réverbérer sa parole pour s'en faire l'écho. Cela revient, en fin de compte, à reprendre l'hypothèse des « trois stases » que Philippe Forest découvre dans le « processus de dépersonnalisation à la faveur duquel le réel se fait entendre toujours avec plus de force au sein de la fiction » ⁴¹. La première est celle d'« ego-littérature ». Dans ce premier cas de figure le je est présenté comme antérieur au processus d'écriture, ce dont des témoignages ou documents, ou des souvenirs précis, peuvent attester. Ce cas de figure est bien connu. Tout comme le second, qui est celui de l'« autofiction », où la vie s'éprouve comme fiction, et comme indissociable du processus d'écriture qui ne fait pas qu'en rendre compte, mais qui l'invente. Enfin, et là réside le point le plus original de ce que propose Forest, il y a, dit-il, le cas du « Roman du Je », ou « hétérographie » ⁴² où le je engagé dans le processus d'écriture, s'il s'éprouve comme fictif, cherche aussi, et surtout finalement, à disparaître pour laisser place, autant que possible, aux surgissements imprévus du réel. « Découvrir, inventer, créer, il y a une affinité profonde entre ces trois démarches. Inventer, c'est étymologiquement *invenire* : aller à, c'est-à-dire découvrir et créer » ⁴³, tel serait le programme de l'extime selon Michel Tournier, avant de rajouter un dernier élément à cette démarche d'explorateur : « Rappelons qu'en termes juridiques celui qui “découvre” un trésor, s'appelle “l'inventeur” de

⁴⁰ Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004, p. 12.

⁴¹ Philippe Forest, *Le roman, le réel*, Saint-Sébastien-sur-Loire, Pleins feux, 1999, p. 117.

⁴² *Ibidem*, p. 137.

⁴³ Michel Tournier, *op. cit.*

ce trésor. Et il est bien vrai qu'avant son intervention, le trésor n'existait pas. C'est sa découverte qui l'a fait exister avec en plus un effet rétroactif. »⁴⁴

L'extime ne signifie cependant pas la disparition du sujet dans le réel, mais constitue une réponse à l'appel du réel. Il y a une logique de défi qui sous-tend le parcours des personnages engagés dans une aventure qui questionne leur responsabilité éthique. En effet, répondre à l'injonction du réel, c'est répondre à l'injonction adressée par autrui. Si l'extime est une quête du lieu, elle recherche le lieu d'où peut s'énoncer l'événement éthique sans le détruire. Il s'agit là, en réalité, de recréer l'événement et dans cette entreprise, les surgissements du réel prennent la forme de micro-phénomènes permettant d'exprimer toute la puissance vibratile du monde. Cet appel du Dehors mérite d'attirer un peu plus notre attention. En effet, si le sujet extime répond à l'appel du Dehors, ce n'est pas simplement pour se perdre dans la contemplation ou la jouissance extatique du réel. Il faut corréliser cet aspect à la recherche du lieu, du « vrai lieu » qui sous-tend toute démarche extime et qui en fonde la nature profondément éthique.

La délocation de l'être dans ces contrées rejoint le geste extime entrepris notamment par Annie Ernaux. Si ses écrits sont qualifiés d'extime, c'est souvent en vertu d'une dimension sociologique et d'une visée ethnographique (on parlera alors d'« auto-socio-biographie »). Il faut y voir cependant une autre raison qui tient à nouveau au dispositif d'écriture et scopique. L'auteur énonce ainsi l'écart entre la parole et l'écriture : « C'est par l'écriture que j'atteins non pas ce que je considère comme ma vérité, mais une vérité plus générale. Au fond, ce qui est oral me paraît une vérité purement personnelle. Alors que l'écrit est une vérité plus universelle »⁴⁵. L'extime part donc de ce défaut d'articulation ou plutôt ce non-accordement du geste à la parole. Rechercher le « vrai lieu » revient alors à trouver le lieu d'où peut s'énoncer le secret, où il sera possible de réhabiliter le pouvoir de la littérature à raconter, à transmettre une expérience. Au bout de l'extime se trouve en fin de compte, la possibilité de réarticuler le langage, un B-A BA qui permettrait de reconstruire l'événement traumatique sans le détruire dans un langage désarticulé. Entreprise irréelle, impossible et vouée à l'échec que de ramener l'écho à Écho, si ce n'est peut-être dans la plénitude du silence.

Cette dimension éthique est fondamentale pour notre réflexion puisqu'il est en effet impossible de délier l'écriture handkénne du poids de la responsabilité. Si ce geste renvoie de manière plus générale, comme nous l'avons entrevu, à une modernité profondément travaillée par le deuil et la mélancolie, ce qui se traduit par des structures de répétition et de revenance. Il

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014.

ne faut pas oublier ce qui constitue, pour Peter Handke, l'élément déterminant (« *das Bestimmende* ») :

Das Bestimmende für mich sind die zwei Brüder meiner Mutter, die im Zweiten Weltkrieg gefallen sind. Aber nicht dadurch allein, daß sie im Zweiten Weltkrieg, wie man fast euphemistisch sagt, gefallen, sind, sondern durch die Erzählungen meiner Mutter, noch mehr durch die liebevolle Erzählung meiner Mutter von ihren zwei geliebten Brüdern – das war für mich der große Eindruck meiner Kindheit. Nicht, daß ich selber Kind war, sondern das Hören der Erzählungen von diesen zwei Leuten, die für Hitler ihr Leben gelassen haben, oder wie immer man das nennt, obwohl sie Slawen waren [...] und obwohl beide Neigung hatten, zu den Partisanen zu gehen, wie sie es ganz klar, handschriftlich sogar, hinterlassen haben. Zwei Slawen, die eigentlich für Jugoslawien hätten kämpfen wollen, oder zumindest gegen Deutschland, für das sogenannte Großdeutsche Reich ihr Leben gelassen haben – das war eigentlich das Bestimmende ⁴⁶.

L'élément déterminant fut pour moi les deux frères de ma mère, tous deux tombés à la Seconde Guerre mondiale. Mais ils ont joué ce rôle pas seulement pour la raison qu'ils sont tombés, comme on le dit de manière si euphémistique, à la Seconde Guerre mondiale, mais pour les récits de , pleins d'affection, que ma mère a pu faire sur ses deux frères tant aimés – telle fut pour moi l'impression forte de mon enfance. Non pas que j'étais enfant, c'est surtout l'impression laissée par l'écoute de ces récits de ces deux personnes qui ont laissé leur vie pour Hitler, quelle que soit la manière de le dire, bien qu'ils fussent Slaves [...] et bien qu'ils eussent tout deux éprouvé une forte envie de rejoindre les Partisans, comme ils purent en témoigner à l'écrit. Deux Slaves qui auraient voulu combattre en réalité pour la Yougoslavie, ou bien au moins contre l'Allemagne, et qui ont perdu vie pour le prétendu Grand-Reich allemand – c'était cela l'élément déterminant.

Cette citation contient nombre d'informations primordiales pour l'analyse de nos récits. Elle exprime dans le même geste l'idéal d'une transmission qui passe ici par les voies de l'oral et qui se trouve à même de véhiculer un contenu d'expérience. Cette capacité de la littérature rejoint celle de l'écriture de soi consistant à reconstruire un événement, ici traumatique. L'extime ne peut être dissocié d'une démarche éthique – ici un travail de mémoire – dans laquelle s'enracine précisément la disjonction primaire et originelle du sujet. Ce projet éthique est fondamental pour l'esthétique handkéenne dont les œuvres sont travaillées, depuis les débuts, par le traumatisme de la guerre et d'une identité tiraillée entre l'Allemagne – du côté de son père et de son beau-père –, l'Autriche – où il grandit – et la Slovénie d'où sont originaires ses ascendants maternels. L'auteur, né en 1942 à Griffen à Carinthie, est en effet le fils d'une mère slovène et d'un soldat allemand qu'il ne connaîtra jamais. Son beau-père, également soldat allemand, accentue le poids de la dette et de la responsabilité héritée de la Seconde Guerre mondiale. La réflexion sur l'extime devra s'articuler autour de ce legs traumatique qui constitue le nœud d'une identité disloquée.

⁴⁶ Peter Handke, Peter Hamm, *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Göttingen, Wallstein, 2006, p. 120.

À partir de ces éléments définitoires s'esquisse un parcours, un tracé que notre réflexion s'efforcera de suivre. Analyser l'extime, c'est accompagner le sujet d'écriture au-delà du miroir dans un espace qui se diffracte en trois seuils ou zones intermédiaires, constituant chacun une étape au cours du processus d'extimation. En effet, il ne faudra pas perdre de vue que l'écriture extime renvoie à une dynamique, un processus qui s'effectue dans et par l'écriture et qui déloge le sujet de ses territoires familiers. Partant d'une expropriation originelle, le sujet d'écriture se trouve délogé de son lieu d'énonciation, il subit une disjonction primaire qui le précipite dans un espace nocturne où ne résonne qu'un ensemble de voix qu'il doit écouter et accueillir. Cette emprise originaire de l'autre qui le destitue de sa souveraineté le livre à l'exposition d'un dehors immaîtrisable, chaotique et violent. Le sujet spectral erre de par le monde, multipliant les obstacles, les rencontres, sans cesse confronté à l'inquiétante étrangeté d'un espace. Peter Handke nous invite donc à suivre l'aventure d'un sujet d'écriture dans l'espace intermédiaire et utopique du neutre.

La traversée des trois espaces vocal, topographique et fabulatoire renvoie alors à une dynamique, une impulsion qui anime l'écriture et qui épouse un mouvement spiriforme suivant une logique qui déporte le sujet dans les marges du monde par un mouvement centrifuge. Ce mouvement d'excentration est aussi quête d'un lieu, comme l'affirme Annie Ernaux⁴⁷, qui légitime le motif de la quête et du retour qui animent les trajectoires des personnages. Cette approche offre l'avantage d'une plus grande malléabilité face à des textes qui se soustraient et résistent à la saisie conceptuelle et générique. Si Peter Handke accole parfois des catégories ou sous-catégories génériques (conte ou épopée par exemple), il ne s'en tient pas à une codification stricte. Le trait le plus caractéristique de ces œuvres est bien plutôt celui de la fiction. Privilégier l'angle de l'écriture semble donc plus pertinent pour entamer l'étude d'un objet se définissant par sa nature mouvante. Autrefois considérée comme un ensemble de traits caractéristiques d'un mouvement littéraire, nous devons à Roland Barthes la première tentative de définition de l'écriture comme relevant d'une pratique littéraire propre à l'écrivain. Définie dans un premier temps comme pratique institutionnelle, comme « acte de solidarité historique »⁴⁸, le critique français rejoint par la suite les théories de Maurice Blanchot selon lequel l'écriture est avant tout une expérience intérieure et individuelle. Il explique notamment que l'écrivain, à la différence de l'écrivain, est celui pour qui « écrire, c'est s'écrire ». Or, c'est également ce qu'exprime Peter Handke lorsqu'il déclare dans *Am Felsfenster morgens* qu'« il fait ce qu'il

⁴⁷ Annie Ernaux, *op. cit.*

⁴⁸ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1988, p. 18.

est : écrire »⁴⁹. Il est donc important de considérer l'écriture comme un acte, un processus constitutif de l'identité, une « affaire de devenir »⁵⁰ pour reprendre les mots de Gilles Deleuze.

Il faut cependant éviter de tomber dans une conception spontanée et immédiate de l'écriture. Cela reviendrait à mettre de côté le travail en profondeur mené par l'écriture. En effet, si Deleuze explique que cette écriture est « toujours en train de se faire » et « déborde toute matière vivable ou vécue »⁵¹, il précise qu'elle ne consiste pas à représenter narrativement les mouvements psychiques, ni à « raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes »⁵². Pour lui, l'écriture se définit par un style, des lois et des règles d'ordonnement. Si Peter Handke souligne que l'acte d'écrire, contrairement à tout ce qui relève du discours et de la communication, obéit à une loi⁵³, c'est pour montrer la capacité de l'écriture à reconfigurer l'expérience humaine, à recomposer par sa fonction combinatoire les éléments contingents du vécu. Il s'agit pour lui d'échapper au flux héraclitéen du monde et d'illuminer de l'intérieur le chaos informe des choses. Ce qui caractérise la conception handkéenne de l'écriture, ce n'est donc pas tant une imitation reproductive de la vie – rejoignant par là son refus de toute littérature mimétique –, qu'un processus de reconstitution et d'exploration de la réalité et de soi-même. Cette volonté de restituer la fonction élucidante de l'écriture afin de retrouver une vision claire sur lui-même⁵⁴ est ce qui fonde la dimension heuristique de l'écriture qui n'est pas simple démarche introspective, mais aussi et surtout restauration d'une lisibilité de soi-même. Elle s'apparente dès lors à un acte, un processus dynamique qui, bien que personnel, tend à styliser, voire à distordre le réel en opérant un réarrangement du vécu. Cette définition ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes. En effet, comment dès lors concilier le vœu de sincérité et de vérité présidant à toute écriture de soi, avec l'obliquité inhérente à toute écriture si tôt qu'elle n'est plus considérée comme un simple reflet de l'auteur ni comme l'expression directe de son être ?

⁴⁹ Peter Handke, *À ma fenêtre le matin : Carnets du rocher 1982-1987*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Verdier, 2006, p. 201 ; Peter Handke, *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*, Salzburg, Residenz, 1998, p. 189 : « Ich mache, was ich bin : Schreiben. »

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 15.

⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

⁵² *Ibidem*, p. 13.

⁵³ Peter Handke, *À ma fenêtre le matin*, p. 303 : « L'écriture a une loi ; le discours aucune » ; Peter Handke, *Am Felsfenster morgens*, p. 337 : « Das Schreiben hat ein Gesetz, das Reden keins ».

⁵⁴ Peter Handke, *J'habite une tour d'ivoire*, trad. Dominique Petit, Paris, Christian Bourgeois, 1992, p. 35 : « Longtemps, la littérature a été pour moi le moyen², si ce n'est d'y voir clair en moi, du moins d'y voir tout de même plus clair. » ; Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 19 : « Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden. »

Le dynamisme et l'impulsion intimiste qui alimente les pouvoirs de l'imagination à l'œuvre dans la création littéraire handkéenne nous invite donc à n'aborder de la production littéraire de l'auteur que ce que nous appellerons des œuvres, afin de saisir au plus près les processus de reconfiguration imaginative du sujet d'écriture. Par ailleurs, pour des raisons de faisabilité, nous arrêterons la délimitation chronologique au moment où ce travail de thèse a été commencé. L'auteur n'ayant publié que des œuvres théâtrales, des essais ou des reportages, nous prendrons *La Grande chute* comme dernière œuvre à trouver sa place dans le corpus.

Il s'agit donc aussi de voir dans cette partie les différentes formes que peut prendre l'implication de l'auteur dans la fiction. L'auteur s'efforce en effet de se créer, ou de refonder le cas échéant, un espace littéraire propre à l'aide d'un autre auteur reconstruit dans la fiction. L'étude des traces d'une implication de l'auteur dans la fiction puis l'analyse de la circulation de l'autorité dans le récit consolideront cette idée et nous indiqueront où retrouver une forme d'auteur possible. Les formes prises par cet engagement sont très variées puisqu'il peut s'agir de faits autobiographiques, d'aspirations littéraires ou de questionnements existentiels. Cela passe par une mise en jeu de leur responsabilité et de leur posture auctoriales. Ainsi un écrivain emprunté à l'histoire littéraire peut-il devenir un personnage au fil d'un processus d'identification intime de l'auteur du roman. Le jeu d'échos entre l'homme et son personnage peut alors ouvrir des voies de communication entre la fiction et la réalité qui pourraient rester secrètes si l'auteur ou sa biographie ne nous les signalaient pas. Importance des traditions littéraires et des postures auctoriales qui nous permettent de mieux cerner la signification de ce jeu de miroir. La construction des récits et le trajet des personnages d'auteur viennent dupliquer ce geste initial de transfert de l'autorité de la réalité à la fiction.

Ainsi nous demanderons-nous « qui est le « je » ? », plutôt que de partir de la question « qui suis-je ? »⁵⁵, comme c'est souvent le cas pour l'interprétation de ce genre de textes. En effet, dans la mesure où le centre des œuvres « reste incertain » et « doit le rester »⁵⁶, il serait vain de chercher dans les textes un « devenir-auteur » au sens d'une construction identitaire du sujet Peter Handke dans et par l'écriture. Au contraire, l'auteur, « dans la secousse de la

⁵⁵ Nous nous appuyons ici sur l'article récent de Tanja Angela sur lequel nous reviendrons dans l'état de la recherche, Tanja Angela : « Volo ut sis : Konnotationen des Anderen im Werk Peter Handkes », in : Anna Kinder (éd.), *Peter Handke : Stationen, Orte, Positionen*, Berlin : De Gruyter, 2014.

⁵⁶ Peter Handke, *Langsam im Schatten : gesammelte Verzettelungen 1980-1992*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1992, p. 99 : « Übersetzen : im Zentrum des Geschehens, Schreiben : am Rande, mit dem fortwährenden Versuch, sich einem Zentrum zu nähern, das ungewiss bleibt, bleiben muss ? » [« Traduire : au centre des événements, écrire : à la marge, essayant sans cesse de s'approcher d'un centre qui reste incertain, qui doit le rester ? »].

métamorphose » devient « plus que simplement invisible »⁵⁷ : il exhibe son absence à travers ses métamorphoses. Il faudra prendre en compte, dans ces œuvres, un devenir-autre de l'auteur et de la langue. L'écriture devient alors un mouvement qui permet à l'auteur de se libérer des prisons solipsistes du moi pour s'exposer sous la forme de projections d'images et de potentialités de vie. Elle se tourne vers les marges et les périphéries de l'être pour tracer des lignes de fuite, des « ébauches d'existence » d'une « vie AUTRE »⁵⁸. Ce mouvement est justement ce qui permet d'envisager l'écriture comme une intensité impersonnelle. Si elle est toujours liée à la mise en forme d'une expérience humaine, il faut considérer cette expérience comme quelque chose qui dépasse la sphère de l'individuel, qui accède à du « trans-subjectif » dans la mesure où elle renvoie à une « expérience subjective qui dépasse le sujet »⁵⁹. Sitôt que l'auteur sent l'objectif rivé sur lui, il se dérobe, se métamorphose et prend la forme d'une image transformant par ce biais les « idées fixes »⁶⁰ de son moi intime en noyaux fictionnels de contre-mondes. Ce n'est que par le pouvoir de l'imagination à inventer librement des médiations que l'auteur actualise les contenus latents de son intimité et qu'il leur confère un degré d'universalité et d'impersonnalité qui est la condition même de leur visibilité. L'écriture intime chez Handke repose alors sur un paradoxe : c'est dans l'extrême distance que réside le point le plus intime. Il ne s'agit donc ni de sceller la mort de l'auteur, ni, à l'extrême opposé, de voir dans les textes un devenir-auteur, mais bien d'envisager un espace de l'entre-deux, un espace interstitiel qui abolit la dichotomie dedans-dehors, intérieur-extérieur pour devenir un « seuil » où tous les possibles se rejoignent. L'écriture est alors le lieu de la question, de l'instabilité et de l'indétermination qui permet le surgissement de multiples identités. Ce n'est que par cette écriture extime qu'il devient possible de dire l'intime, de dire « ce qui, ayant été (l')interdit, a dû néanmoins laisser une trace »⁶¹. Ce travail se propose donc de voir comment ce dispositif

⁵⁷ Peter Handke, *Leçon de la Sainte-Victoire*, p. 107 : « moi, dans la secousse de la métamorphose, plus que simplement invisible » ; Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 106 : « « ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloss unsichtbar »

⁵⁸ Dans le discours qu'il tient lorsqu'il reçoit le prix Kafka, l'écrivain parle de la capacité à « imaginer pour entremêler ensemble les instants furtifs d'une vie Autre en une ébauche d'existence » [je traduis]. Peter Handke, « Rede zur Verleihung des Kafka-Preises », *Das Ende des Flanierens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 158 : « die flüchtigen Augenblicke eines [...] ANDEREN Lebens zu einem nachdrücklichen Seinsentwurf ineinanderzuphantasieren ».

⁵⁹ J'emprunte ici ce terme à Adorno qui explique que ce « trans-subjectif » correspond à « quelque chose d'objectif subjectivement médiatisé : tristesse, énergie, désir. », T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, trad. M. Jimenez, p. 393.

⁶⁰ Peter Handke, *Le poids du monde : un journal (novembre 1975 - mars 1977)*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1980, p. 241 ; Peter Handke, *Das Gewicht der Welt*, Salzburg, Residenz, 1997, p. 242 : « Meine fixen Ideen sind vielleicht Privatsache : aber was unterscheidet die fixen Ideen einzelner eigentlich von den Mythen mehrerer ? » [« Mes idées fixes sont peut-être une affaire privée, mais que distingue en fait les idées fixes d'un individu des mythes de plusieurs ? »]

⁶¹ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 118.

permet de renouveler l'écriture de soi en lui restituant sa capacité à avouer la vérité non plus d'une vie vécue, mais « la vérité de ce qui n'a jamais eu lieu »⁶².

Axes et plan de recherche

Pour mieux comprendre les mécanismes de cette nouvelle écriture de soi, il faudra analyser les trois formes que prend cet espace de l'entre-deux. Nous verrons qu'il est à la fois espace textuel, topographique et fabulatoire.

Nous commencerons par nous interroger sur les stratégies narratives mises en place par Peter Handke. En effet, parler d'un espace de l'entre-deux nécessite d'analyser le régime narratif choisi par l'auteur. Nous verrons comment la mise en scène de l'écriture engage un dispositif méta-fictionnel qui se manifeste par l'auto-réflexivité de l'écriture et par la multiplication des strates diégétiques. Zone d'incertitude, espace d'indétermination, le texte devient un lieu pour la question, pour la remise en cause et le brouillage des frontières entre réel et fiction. L'écriture construit et circonscrit son propre espace textuel pour accueillir tout à la fois le plus intérieur et le plus extérieur. Il conviendra ensuite de montrer dans quelle mesure ce dispositif constitue la première étape du processus d'extimation projetant l'auteur dans l'image impersonnelle d'un narrateur épique. En effet, le mouvement de l'écriture le conduit jusqu'aux marges du texte et de lui-même où s'étend le règne de l'anonymat. Le travail de recherche s'appuiera sur les théories de l'intersubjectivité et de la linguistique pour analyser la manière dont l'auteur se destitue soi-même pour mieux se reconstituer derrière le visage de l'Autre. L'écriture de soi chez Peter Handke n'est pas régie par un principe d'identification, comme c'est souvent le cas pour ce type de textes, mais obéit à un fonctionnement analogique qui consiste justement à relier l'identité et la diversité dans la similitude. L'analyse de l'écriture intime et extime nous permettra alors de préciser un peu plus encore le rôle de la distanciation qui apparaît comme un moyen de créer de la différence dans le même. Cela nous conduira à envisager le statut des personnages handkéens dont les masques fictionnels se révèlent être des émanations de l'auteur permettant de saisir un moi intime qui ne se montre jamais dans sa nudité mais qui reste présent dans le texte à travers la multiplicité de ses variations et de ses voix. Il s'agira alors d'envisager ces textes comme le spectacle *polyphonique* d'une absence et d'en analyser les modalités narratives.

⁶² *Ibidem.*

Les personnages handkéens se révèlent être des visages de l'Autre, non seulement parce qu'ils permettent à l'auteur de s'appréhender soi-même dans la distance de l'étranger, mais aussi parce qu'ils constituent une interface avec le monde extérieur. L'analyse passera de l'espace textuel à l'espace géographique. Dans cette optique, le devenir de l'écriture rejoint le parcours topographique des personnages handkéens. En effet, l'écriture doit être envisagée dans son « devenir nomade », au sens d'une coïncidence entre le mouvement d'une écriture privée de centre et le parcours désorienté d'un moi aléatoire au sein d'un espace flottant et décentré. Errant dans un lieu sans points d'ancrage et à la dérive, le sujet handkéen se trouve livré au chaos du devenir héraclitéen qui défait inexorablement toute stabilité et continuité de l'identité. De nombreux passages illustrent la manière dont le sujet perçoit le monde et dont il en est affecté. Nous verrons dans quelle mesure ces passages constituent des « seuils » où se rencontrent le moi intime et le monde. Si ces expériences épiphoniques entraînent une indétermination du sujet et de l'objet, nous nous garderons de les interpréter comme des instants d'union mystique. Il s'agira bien plutôt d'y voir une reconfiguration du sensible par laquelle l'auteur fait l'apprentissage d'une vision et d'une audition des choses qui lui permet d'illuminer l'expérience humaine qui le dépasse et qui dépasse le langage. La reconquête d'une lisibilité du monde et de soi-même nous amènera à reprendre la définition chklouvsienne de la distanciation⁶³ dont le principe de défamiliarisation fait écho aux propos mêmes de Peter Handke lorsqu'il écrit vouloir « rendre connu l'inconnu ; arpenter l'espace de l'inconnu et l'agrandir »⁶⁴. Ce processus d'extimation s'opère en deux temps. Tout d'abord, l'auteur intègre de nouveaux régimes sémiotiques et confère par ce biais une valeur heuristique à la description. Ensuite, il élève ces contenus intimes au rang de psychographèmes, c'est-à-dire qu'il transforme les « traits de la psyché disséminés dans les récits [...] en unités fictionnelles »⁶⁵.

La lisibilité du sensible est indissociable de l'invention et du travail de l'imagination. En effet, l'écriture consistant pour Peter Handke dans la capacité à « retrouver, par le déchiffrement, l'enfance »⁶⁶, elle rejoint le « besoin en tant qu'auteur d'inventer et de trouver des mythes »⁶⁷, une origine qui se situe en-deçà ou au-delà du sujet, à un niveau pré-individuel puisque renvoyant à l'expérience de l'enfant qui ne doit pas être considéré comme l'enfant Peter

⁶³ Victor Chklovski, « L'art comme procédé », trad. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

⁶⁴ Peter Handke, *Die Wiederholung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 262 : « Bekanntes unbekannt machen ; den Bereich des Unbekannten abschreiten und vergrößern ».

⁶⁵ Bruno Blanckeman, « Figures intimes et postures extimes », in Aline Mura-Brunel, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁶ Peter Handke, *Am Felsfenster morgens*, p. 267 : « Entzifferndes Wiederfinden der Kindheit »

⁶⁷ Peter Handke, *Le Poids du monde*, p. 160 ; Peter Handke, *Das Gewicht der Welt*, p. 160 : « das Bedürfnis, als Schriftsteller Mythen zu erfinden, zu finden ».

Handke, mais comme un rapport au monde caractérisé par un état de naïveté créatrice. Il devient alors possible pour l'auteur de réauratiser le quotidien et d'élever ses « idées fixes » au rang de mythe et de noyaux fictionnels. Le texte se transforme alors en espace potentiel révélant des contre-mondes restés jusque-là enfouis dans les replis de l'être. Cette quête de l'*arché* n'est toutefois jamais menée à son terme : le centre se déplace en permanence, reste inaccessible et « incertain ». Cet aspect conduira le travail de recherche à s'intéresser à la temporalité. Nous verrons dans quelle mesure celle-ci se distingue à la fois de la fragmentarité propre à l'errance, et de la linéarité produite par la mise en intrigue. La répétition et la variation de certains motifs constituent en effet autant de mouvements d'approche, de spirales autour d'une même énigme qui creuse le texte sans jamais se laisser saisir. Ni introspective, ni téléologique, la dynamique temporelle repose sur le recommencement incessant qui s'oppose au *logos* aussi bien qu'au *chronos* et qui, par ce biais, libère le récit de la diachronie des événements. Il faudra analyser cette « absence d'événements »⁶⁸ qui, loin de sceller la fin de l'art de conter et de l'écriture intimiste, en refonde la possibilité ainsi que la nature épique, dans la mesure où « l'*épos* amène au jour le latent, le caché, ce qui est enfoui dans l'inconscient »⁶⁹. L'écriture de l'entre-deux devient un lieu vide, dans lequel il s'agit d'inscrire des mots afin d'exposer dans leurs devenir des processus indépendants d'un sujet qui serait leur propriétaire, et qui permettrait de créer, par l'extimation et la fabulation, cette « durée intensifiée »⁷⁰ propre à l'écriture intimiste selon Daniel Madélenat. La dernière partie s'efforcera donc de montrer que cet espace est aussi un espace du jeu compris ici dans les deux sens du terme : à la fois comme espace vacant et comme activité ludique de recomposition du réel et de l'intime par les pouvoirs combinatoires de l'imagination.

État de la recherche

Faire l'état de la recherche concernant le sujet proposé se heurte d'emblée au problème d'une réception critique limitée en raison de la publication récente, voire contemporaine des œuvres du corpus. Dans la mesure où l'évolution de la production littéraire de Peter Handke se caractérise non pas par des tournants ou des ruptures clairement délimités, mais par une

⁶⁸ Karl Wagner parle en effet de « Ereignislosigkeit ». Karl Wagner, « Von den Rändern her », in Klaus Amann *et al.* (éd.), *Poesie der Ränder*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2006, p. 10.

⁶⁹ Henri Maldiney, *Aïres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 152.

⁷⁰ Daniel Madélenat, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 29.

continuité et un déplacement d'accent (« *Akzentverschiebung* »)⁷¹, il paraît utile de prendre en compte certains travaux critiques qui, bien que portant sur des œuvres antérieures à celles du corpus, nous éclaireront sur l'état de la recherche au titre de tendances symptomatiques.

Ainsi les travaux de Christoph Bartmann et de Mireille Tabah⁷² nous livrent-ils les premiers éléments de compréhension de l'écriture handkéenne. En effet, à la lumière du roman d'apprentissage ou du roman policier, ces travaux mettent à jour une dynamique intertextuelle obéissant à une logique de déconstruction puis de reconstruction des formes littéraires traditionnelles. L'étude récente d'Anja Pompe⁷³ s'inscrit dans cette lignée. La chercheuse rapproche cette dynamique formelle d'une démarche relevant du pop art et l'associe à une auctorialité qui va à rebours des conceptions modernes et romantiques consacrant le paradigme de l'originalité. Bien que cet ouvrage nous éclaire sur la productivité du texte handkéen, elle en reste à une analyse du contenu et de sa transformation. Or le statut de l'écrivain tel que le définit la chercheuse a des conséquences importantes sur l'écriture. En effet, la réconciliation mise en avant par certains chercheurs entre l'auteur et l'art de la narration, vient d'une écriture désormais orientée vers l'épique. Werner Michler⁷⁴ et surtout Thorsten Carstensen⁷⁵ ont livré des contributions très précieuses à ce sujet. Ces travaux étudient en effet la modernité littéraire de Peter Handke à travers la reprise du genre épique ainsi que son renouvellement au moyen de l'hybridation médiatique. Nous devons cependant nous éloigner d'une recherche trop centrée sur l'analyse générique et qui ne doit pas nous faire perdre de vue la question de l'écriture pourtant constitutive de ce tournant épique. En effet, il faudra convoquer les travaux de Mirjam Sprenger⁷⁶ pour montrer la mise en place d'une narration métafictionnelle – dont nous approfondirons les enjeux diégétiques – rendue possible par la mise en place d'un dispositif scénographique dont Annegret Pelz⁷⁷ nous livre un exemple. Cette conception de l'écriture a

⁷¹ C'est ce que nous expliquent Christoph Bartmann et Gerhard Melzer que nous citons ici. Gerhard Melzer, « „Lebendigkeit: ein Blick genügt“. Zur Phänomenologie des Schauen bei Peter Handke », in Gerhard Melzer, Jale Tükel (éd.), *Die Arbeit am Glück*, Königstein, Athenäum, 1985, p. 131 ; Christoph Bartmann, *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien, Braumüller, 1984.

⁷² Mireille Tabah, *Vermittlung und Unmittelbarkeit: die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk*, Bern, Peter Lang, 1990.

⁷³ Anja Pompe, *Peter Handke: Pop als poetisches Prinzip*, Köln, Böhlau, 2009.

⁷⁴ Werner Michler, « Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik. », in Klaus Amann, Karl Wagner (éd.), *Poesie der Ränder*, pp. 117-134

⁷⁵ Thorsten Carstensen, *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*, Göttingen, Wallstein, 2013.

⁷⁶ Mirjam Sprenger, *Modernes Erzählen: Metafiction im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1999.

⁷⁷ Annegret Pelz, « Was sich auf der Tischfläche zeigt. Handke als Szenograph », in Klaus Amann, Karl Wagner (éd.), *Poesie der Ränder*, pp. 21-34.

conduit des critiques récents comme Hans Höller⁷⁸ et Bernhard Fetz⁷⁹ à valoriser la dimension journalistique dans *Die Kuckucke von Velika Hoca* pour le premier et dans *Die morawische Nacht* pour le second. Ces auteurs expliquent que ce style est lié au pouvoir de l'écriture à (re)construire un espace utopique, à son jeu incessant de remise en question de toute signification préétablie ainsi qu'à sa capacité à franchir les frontières. Cependant, plutôt que d'y voir le fondement d'une nouvelle relation entre le poétique et le politique, nous considérerons ce mouvement de l'écriture comme le lieu de la refondation possible de l'écriture de soi. Il s'agira donc de prendre en compte la construction d'un espace d'écriture pour montrer la manière dont Handke brouille les frontières dedans-dehors.

La question de l'intime également n'est que rarement placée au centre des travaux de recherche. Elle laisse place le plus souvent à la question du sujet et de la construction identitaire, omettant toutefois d'articuler ces aspects à une analyse proprement poétique. Cela a mené certains auteurs tels que Heinke Wagner⁸⁰ ou Wolfram Frietsch⁸¹ à s'interroger sur le processus d'individuation à la lumière de théories philosophiques empruntées aussi bien à des psychanalystes qu'à des philosophes. Les travaux de Herbert Grieshop⁸² et d'Anja Richter⁸³ vont également dans ce sens. Cependant, plutôt que d'aborder la question de l'identité et du sujet sous l'angle d'un processus, ces études mettent l'accent sur les apparitions épiphaniques lors desquelles le sujet handkéen parviendrait à la réalisation de soi à soi dans une union mystique avec le monde. La démarche de ces travaux consiste malheureusement bien souvent à superposer sur le texte littéraire une pensée et des enjeux spéculatifs exogènes qui échappent à l'ordre du littéraire. Si le titre de l'ouvrage d'Alexander Huber⁸⁴ semble annoncer le projet d'une telle démarche, force est de constater que l'auteur cède à la tentation de « l'illusion normative »⁸⁵ en rapprochant l'œuvre de modèles préétablis propres, encore une fois ici, à la

⁷⁸ Hans Höller, « Ein Kommentar zu Peter Handkes *Die Kuckucke von Velika Hoca. Eine Nachschrift.* », in Klaus Kastberg, *Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Wien, Szolnay, 2009, pp. 205-221.

⁷⁹ Bernhard Fetz, « Peter Handkes „Geographie der Träume“: die *Morawische Nacht.* », in *Ibidem*, pp. 194-204.

⁸⁰ Heinke Wagner, *La mission théâtrale chez Peter Handke*, Bern, Peter Lang, 2003.

⁸¹ Wolfram Frietsch, *Peter Handke – C. G. Jung: Selbstsuche, Selbstfindung, Selbstwerdung: der Individuationsprozess in der modernen Literatur am Beispiel von Peter Handkes Texten*, Gaggenau, Scienta Nova, 2002.

⁸² Herbert Grieshop, *Rhetorik des Augenblicks: Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.

⁸³ Anja Richter, *Das Studium der Stille: deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik: Heinrich Böll, Botho Strauß, Peter Handke, Ralf Rothmann*, Bern, Peter Lang, 2010.

⁸⁴ Alexander Huber, *Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz*, Würzburg, Königshausen & Nann, 2005.

⁸⁵ J'emprunte ce terme à Pierre Macherey qui met en garde contre cet usage des références philosophiques qui biaise le regard interprétatif. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, ENS Éditions, 2014.

phénoménologie heideggerienne. L'importance toujours plus grande accordée à la thématique de l'errance chez Peter Handke permet de sortir de ces grilles d'interprétations trop figées. Les études réunies dans l'ouvrage *Partir – Revenir. En route avec Peter Handke*⁸⁶ soulignent le déracinement existentiel du sujet handkéen. Ces études mettent en avant un décentrement qui va nécessairement de pair avec l'idée d'un espace mouvant dont le centre se dérobe sans cesse et qui, en tant que lieu de passage, ouvre l'individu à l'Autre. Ces études très précieuses devront toutefois être actualisées et complétées par l'analyse de la poétique handkéenne à travers des analyses formelles (narratives et linguistiques) plus précises.

Ces nouvelles perspectives inaugurent un renouvellement de la recherche qui s'intéresse de plus en plus à la question de l'ouverture du texte et de l'individu vers l'extérieur. En effet, jusque-là, la critique avait surtout abordé le thème du dehors à travers celui de l'image. Il s'agissait alors pour Arlette Camion⁸⁷ ou Martina Kurz⁸⁸ de mettre en avant la modélisation de l'espace et l'éducation du regard par l'adoption d'une vision propre à la représentation picturale chez Cézanne. Judith Sarfati Lanter⁸⁹ a prolongé ces réflexions en valorisant davantage l'influence du monde extérieur sur le sujet handkéen. Cette chercheuse s'efforce de montrer la mise en place par Peter Handke de procédés permettant d'intégrer la perception sensible au cœur même du texte. Bien que soulignant la porosité des frontières entre l'individu et le monde, cette étude en reste à une conception phénoménale du monde et de son mode d'affectation du sujet. Lambert Barthélémy⁹⁰, quant à lui, a insisté sur le lien entre cette relation au monde et l'expérience fictive de l'errance. D'un apport précieux, cet ouvrage ne fait cependant pas le lien entre la configuration littéraire de l'errance chez Peter Handke et les nouvelles modalités de l'écriture de soi qu'elle entraîne. Il ne s'agit pas en effet de voir de quelle manière l'errance détermine et saisit l'écriture, mais comment l'écriture se sert de l'errance comme un moyen au service du processus d'extimation et de refondation de soi. D'autres critiques, tels que Clemens Özelt⁹¹ ou Ulrike Weymann⁹², s'inspirent de nouvelles théories littéraires pour explorer

⁸⁶ Laurent Cassagnau, Jacques Le Rider, Erika Tunner (éd.) : *Partir – Revenir. En route avec Peter Handke*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières 14, 1992.

⁸⁷ Arlette Camion, *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke*, Bern, Peter Lang, 1992.

⁸⁸ Martina Kurz, *Bild-Verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

⁸⁹ Judith Sarfati Lanter, *Donner forme au sensible : la perception dans l'œuvre de Peter Handke*, Malcolm Lowry et Claude Simon, Paris, H. Champion, 2013.

⁹⁰ Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance : Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

⁹¹ Clemens Özelt, *Klangräume bei Peter Handke: Versuch einer polyoperspektivischen Motivforschung*, Wien, Braumüller, 2012.

⁹² Ulrike Weymann, *Intermediale Grenzgänge: „Das Gespräch der drei Gehenden“ von Peter Weiss, „Gehen“ von Thomas Bernhard und „Die Lehre der Sainte-Victoire“ von Peter Handke*, Heidelberg, Winter, 2007.

l'ouverture du texte handkéen non plus sous l'angle du sujet, mais à travers le prisme de l'intermédialité. Il n'est plus question dans ces textes de voir comment l'écriture donne forme au sensible, mais comment le sensible permet de donner forme à l'écriture en l'enrichissant de nouveaux procédés sémiotiques. Si ces travaux laissent de côté la question de l'intime, les articles de Clemens Peck ⁹³ montrent néanmoins que cet aspect est non seulement au centre de la recherche handkéenne actuelle, mais qu'il est également primordial pour analyser les œuvres de notre corpus puisqu'il constitue une forme particulière de l'extimation.

Corpus

L'état de la recherche éclaire dès lors le choix de notre corpus qui sera composé des œuvres publiées après les années 2000. En effet, cette délimitation tend tout d'abord à combler une lacune de la recherche qui s'est peu intéressée à ces textes. Par ailleurs, étant donné l'ampleur et la diversité de la production littéraire de Peter Handke, nous jugeons préférable, pour des raisons de faisabilité, de concentrer notre travail sur les œuvres récentes de l'auteur autrichien. À cela s'ajoute également la volonté de préserver une cohérence formelle et thématique à l'objet de recherche. Cette démarche nous amènera tout naturellement à mettre de côté les pièces de théâtre et autres textes (poésies, essais, journaux) publiés durant la même période et dont l'étude nous éloignerait par trop du sujet.

Enfin, pour bien comprendre le choix de ce corpus, il faut replacer ces textes dans l'ensemble de la production handkéenne. Le choix de cette période ne correspond pas à une simple facilité de classification chronologique, elle possède, dans la diversité de ses formes et de ses dispositifs, une unité. Si *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, *Die morawische Nacht*, *Kali. Eine Vorwintergeschichte* et *Der große Fall* présentent d'emblée des similitudes dans le dispositif narratif, l'auteur varie sa démarche. Il s'agit d'avoir un matériau suffisamment cohérent et divers pour obtenir une vue d'ensemble et cerner au plus près l'originalité de la poétique handkéenne. Ensuite, il faut considérer ces textes comme un « déplacement d'accent » puisque ces textes ne marquent pas de rupture, mais reprennent et varient un projet commencé dans les années 80. S'efforçant depuis *Die Lehre der Sainte-Victoire* de renouveler l'art de conter et de libérer le sujet d'un rapport au monde aliénant, l'auteur explore ici de nouvelles possibilités qui éclairent sous un jour nouveau la

⁹³ Boris Previšić, « Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. *Der Bildverlust* und der Rhythmus », in *Ibidem*, pp. 245-256.

reconfiguration de l'intime à travers le prisme d'une ouverture au monde et à ses potentialités. L'écriture extime en tant que démarche exploratoire ouvre le monde et le sujet : le geste scriptural crée alors « un territoire mythique qui évacue les continents abandonnés à l'activité productive de l'Homme et renvoie à l'*imaginaire vrai*, la littérature. »⁹⁴

⁹⁴ François Moureau, « L'imaginaire vrai », in *Métamorphoses du récit de voyage*, Champion-Slatkine, Paris, Genève, 1986, p. 167.

PARTIE I
HAMLET EN CARINTHIE

INTRODUCTION DE LA PREMIERE PARTIE

Il vivait de désir et d'encre. [...] On ignorait son origine ; ce qui donnait lieu, de la part des curieux, à d'interminables spéculations sur son compte : à savoir s'il était étranger – bien que son accent ne l'eût jamais trahi – ou un citoyen de ce pays-ci – auquel cas on lui aurait connu au moins un parent. Certains disaient qu'ils se désintéressait de la condition des mots, qu'il était un incurable égoïste : d'autres, au contraire, soutenaient que, s'il gardait ses distances avec ses semblables, c'est parce qu'il était malheureux. [...] Il surgissait de la plume par surprise, attiré, on eût dit, par le visage ou la voix d'un vocable dont personne n'avait soupçonné le pouvoir de séduction, pour devenir une des énigmes de la poésie ⁹⁵.

Le sujet d'écriture est confronté dès les scènes inaugurales de chacun des textes à un phénomène d'expropriation qui le coupe de ses racines. Celles-ci, qu'elles renvoient à une communauté ou qu'il s'agisse de l'origine de la parole, se caractérisent par une opacité irrémédiable dont les personnages ont hérité. Le geste initial de l'écriture de soi échoue dans ces textes à placer le sujet d'écriture en tant que support et objet de la représentation ; au contraire, il se définit comme le déport incessant de sa parole. L'extime correspondant en premier lieu à une destitution du sujet, il conviendra de s'attarder tout d'abord sur ces scènes qui inaugurent le sujet sans subjectivité, le sujet dépossédé de soi, de son identité et de ses racines, et pris dans un mouvement qui devient don ou sacrifice. Au lieu de renouer avec l'histoire, il s'agit d'approfondir l'absence d'origine. Par cet écart différentiel, le sujet s'ouvre

⁹⁵ Edmond Jabès, *Petites incursions dans le monde des masques et des mots*, in *Le Seuil Le Sable, Poésies complètes 1943-1988*, pp. 315-316.

à l'altérité et l'écriture se fait geste d'hospitalité. Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* explique que le point central de l'éthique est d'apprendre à vivre, et que pour cela, il faut d'abord s'expliquer avec la mort, la nôtre comme celle de l'autre, c'est-à-dire s'expliquer entre la vie et la mort :

Cela ne peut que s'entretenir de quelque fantôme. Il faudrait alors apprendre les esprits. Même et surtout si cela, le spectral n'est pas. Même et surtout si cela, ni substance, ni essence, ni existence, n'est jamais présent comme tel. Le temps de l'« apprendre à vivre », un temps sans présent tuteur, reviendrait à ceci, l'exorde nous y entraîne : apprendre à vivre avec les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes. À vivre autrement, et mieux. Non pas mieux, plus justement. Mais avec eux. Pas d'être-avec l'autre, pas de socius sans cet avec-là qui nous rend l'être-avec en général plus énigmatique que jamais. Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations.

Si je m'appête à parler longuement de fantômes, d'héritage et de générations, de générations de fantômes, c'est-à-dire de certains autres qui ne sont pas présents, ni présentement vivants, ni à nous ni en nous ni hors de nous, c'est au nom de la justice. [...] Il faut parler du fantôme, voire au fantôme et avec lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et juste, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, présentement vivants, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés ⁹⁶.

Il s'agira donc de voir dans cette première partie que ce mouvement différentiel, cet écart entre le moi et le soi, met en place un régime spectral de l'identité et du sujet. Pour ce faire, nous interrogerons le désir qui donne son impulsion aux parcours des personnages qu'il faudra envisager moins dans sa spatialité ⁹⁷ que comme une quête des origines. La mélancolie qui se trouve au cœur de cette dynamique confronte l'individu à une issue aporétique : la tentative de réparation et de ré-appartenance engagée par la douleur de la perte échoue tout en avivant le désir des origines. De cette double-contrainte résulte un processus de disjonction, une inadéquation de soi à soi qui redouble l'être et imprime au texte une logique spectrale dont nous étudierons les différentes manifestations. Le principe de *revenance* propre au sujet spectral découvre cependant la possibilité d'un autre travail de deuil qui permettrait à l'être de sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve par le geste sacrificiel. Il s'agit alors d'abdiquer toute auctorialité, de plonger dans la « nuit du désastre », pour reprendre une terminologie blanchotienne. Le cadre nocturne dans lequel se déploie le récit renvoie alors à une cécité, mais une cécité visionnaire ou voyante. Le processus d'extimation qui correspond au travail de deuil ouvert par le sacrifice de sa voix et de sa vue, révèle alors toute sa positivité. Elle fonde aussi la productivité paradoxale d'un sujet dont la spectralité s'origine dans l'expérience d'une

⁹⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1997, pp.14-15.

⁹⁷ Nous nous intéresserons à cette dimension dans la deuxième partie.

responsabilité infinie et imprime au texte, par ce biais, une logique disséminatoire qui, loin de sceller l'impossibilité du sujet, produit au contraire un « spectre d'identité » qui, en tant qu'il déploie toute « son épaisseur sémantique » dans le feuilleté des voix, acquiert les propriétés d'un sujet im-personnel ou sur-personnel. Présence excédentaire au sein de la représentation, le sujet d'écriture « déborde de toutes parts la linéarité du signifiant » et se transforme d'écriture en un « palais des miroirs dans lequel chaque mot [il faudrait dire ici : chaque voix] renvoie en tous sens à des significations cumulatives »⁹⁸.

⁹⁸ La comparaison est de Soustelle, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1981, p. 413.

CHAPITRE 1

LE « GRACIEUX SACRIFICE »

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, les textes du corpus occupent une place bien particulière dans l'œuvre handkéoenne. En effet, ils doivent être replacés dans une logique de ré-appartenance amorcée à partir de *La Perte de l'image*, et succédant à ce que l'on pourrait alors qualifier de dés-appartenance à l'œuvre dans les œuvres des années 90. C'est notamment la lecture que propose Fabjan Hafner lorsque, analysant les textes handkéoens sous l'angle bien spécifique de son rapport à la Slovoénie, il explique que l'auteur autrichien amorce à partir de *La Perte de l'image* un retour aux origines qu'il avait déjà entrepris à partir de *Wunschloses Glück* puis développé dans ce que la critique handkéoenne s'accorde à appeler la tétralogie du *Lent retour*⁹⁹, et finalement interrompu (momentanément) à la fin des années 80. Dans ces textes, l'auteur met en scène des personnages entraînés dans un mouvement centrifuge, les ramenant irrémédiablement vers un centre que le critique autrichien localise non pas seulement en Slovoénie, mais plus précisément dans le monde slovène fantasmé que Peter Handke appelle le « Neuvième pays »¹⁰⁰. Cette région, envisagée comme surface de projection d'une profonde nostalgie ayant pour objet le monde mythique des aïeux slovènes, était revenue avec force dans les écrits des années 1980 et au début des années 1990, avant de laisser place à une nouvelle prise de distance pour déplacer le centre et la quête vers le Sud, comme l'illustre parfaitement *La Perte de l'image* :

Slowenien, insbesondere seine wenig wirtlichen Ränder, war für Handke immer [...] ein bukolisches Traumland, die Nation der mythischen Vorfahren, eine Projektionsfläche für das ersehnte Land einer zweiten Kindheit [...]. Slowenien gehört zu und in Handkes Bilderwelt; die von ihm wohl auch deshalb so geschmähte Weltgeschichte führt zum unverhofften Bildverlust, der Traum von Slowenien ist ausgeträumt, der Träumer muß 1991, als Slowenien seine Eigenstaatlichkeit erklärt, Abschied nehmen. Seine Auseinandersetzung mit dem Slowenischen wird wieder politischer – wie in den siebziger Jahren –, die Beinahe-

⁹⁹ Dans *Wunschloses Glück* (1972), l'auteur traite du suicide de sa mère. Cette œuvre marque le début d'une phase dans sa production littéraire qui sera marqué par un désir des origines. La tétralogie *Lent retour*, à laquelle Fabjan Hafner ajoute *Die Geschichte des Bleistifts*, désigne les quatre récits qui accordent aux origines slovènes une place centrale. Il s'agit de *Lent Retour* (1979), *La Leçon de la sainte Victoire* (1980), *Histoire d'enfant* (1981) et de la pièce de théâtre *Par les villages* (1981). De manière plus générale, les œuvres des années 70 confirment cette tendance.

¹⁰⁰ Fabjan Hafner, *Peter Handke: Unterwegs ins neunte Land*, Wien, P. Zsolnay, 2008, p. 52.

Identifikation der achtziger Jahre weicht einer neuen Distanzierung. Der entscheidende Unterschied mit allerdings die Richtung: nicht hin zum Deutschtum der Kärntner Mehrheitsbevölkerung oder der ostdeutschen Väter zieht es Handke, sondern nach Süden, zu den Serben ¹⁰¹.

La Slovénie, en particulier ses marges moins hospitalières, a toujours été pour Handke un paradis bucolique, la nation des ancêtres mythiques, une surface de projection pour ce pays tant désiré d'une seconde enfance. [...] Les images de la Slovénie font partie intégrante de l'univers de Handke, cette histoire mondiale qu'il décrit conduit à une perte inattendue de l'image, le rêve de la Slovénie s'est évanoui, le rêveur doit lui dire adieu, en 1991, lors de la déclaration d'indépendance. La manière dont il traite la question slovène devient plus politique – comme dans les années soixante-dix – la presque-identification des années quatre-vingt laisse place à une nouvelle prise de distance. La différence fondamentale concerne la direction prise : ce n'est pas vers la culture allemande de la majorité carinthienne ou vers les pères est-allemands que penche Handke, mais vers le Sud et les Serbes.

Ce mouvement de retour aux origines ne va cependant pas sans poser un certain nombre de problèmes. Incitant les tensions entre « identité » et « ipséité », ce nouvel espace est susceptible de fonder des rapports conflictuels entre le sujet et son double qui agit en lui, sur lui. Le statut d'extraterritorialité propre à l'Auteur de *La Nuit morave* ¹⁰² s'étend à l'ensemble des personnages principaux. Naviguant dans cet espace intermédiaire qui suscite la peur de l'élimination, de la perte du « moi », autant que l'impossibilité d'une coupure, le sujet handkéen s'éprouve comme double et laisse advenir en lui un être clandestin. La condition clandestine liée à « l'extraterritorialité » revendiquée par l'ancien auteur de la *Nuit morave* semble attribuer à l'individu une nature protéiforme, insaisissable et fluide, résultant d'un jeu de forces, d'une double contrainte.

1. La responsabilité infinie

Pour analyser cet aspect, il convient de s'attarder un moment sur le projet handkéen tel qu'il évolue, se transforme et se réalise dans nos textes. La principale caractéristique de ce changement réside dans le travail de l'Autre, de l'altérité qui œuvre au plus près des individus. Fabjan Hafner a très bien montré la revalorisation de cet aspect dans les textes les plus récents. Cette évolution qui s'amorce à partir de *La Perte de l'image*, à travers l'intérêt accru pour la question de l'identité slovène, décline le thème de l'absence sous un mode nouveau que le critique autrichien aborde sous le prisme des théories lacaniennes et derridéennes :

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 33. [je traduis]

¹⁰² *NM.*, p. 29 : « Voulait-il voir dans sa péniche une “enclave”, une exterritorialité autoproclamée ? » / *MN.*, p. 29 : « Als “Enklave” wollte er sein Bootshaus sehen, als autoproklamierte Exterritorialität? »

Für Handke ist das Slowenische viel eher das, was Jacques Derrida als „vorerste Sprache“ bezeichnet, und das Slowenentum das, was bei Lacan „Objekt klein a“ heißt: Ersatz und Stellvertreter, das Denkmal für etwas Abwesendes, Gegenstand einer unerfüllbaren Sehnsucht ¹⁰³.

Pour Handke, le slovène renvoie plutôt à ce que Jacques Derrida désigne par le concept d'« avant-première » langue et l'identité slovène à ce que l'on appelle, chez Lacan, l'« objet a » : substitut et suppléance, monument commémoratif pour l'absence et objet d'une inassouissable mélancolie.

Par cette remarque, Fabjan Hafner rapproche sans le savoir les textes handkéens des récits de filiation. L'évolution qu'il décèle dans l'œuvre handkéenne semble en effet épouser celle mise au jour par Dominique Viart ¹⁰⁴. S'inspirant des gestes généalogiques proposés par les mémorialistes ou bien encore les fresques familiales écrites de Roger Martin-du-Gard ¹⁰⁵ par exemple, l'universitaire français examine ce moment contemporain qui, après des moments de rupture avec le passé, renoue avec les époques révolues, moins dans le souci d'y puiser une nostalgie que dans le désir d'y interroger nos inquiétudes et d'en trouver la trace effacée. En proposant de remplacer la question centrale dans l'écriture de soi du « Qui suis-je ? » par « Qui me hante ? », il marque un tournant épistémologique propre au projet de l'homme moderne puisqu'il se caractérise par une transmission défaillante.

Impliquant la nécessité d'un choix impossible, cette double contrainte peut attiser la volonté de fuite ou de retour à l'espace initial. Ce malaise nourrit une situation intenable tirillant l'individu entre la volonté de restituer une origine, une ascendance et des repères d'identification, et d'autre part une « renégociation critique et fidèle de son héritage » ¹⁰⁶. Cette tension alimente une double-contrainte que Laurent Demanze formule ainsi :

En effet, l'individu moderne tente de s'inventer une identité par la récusation critique des héritages et des traditions du passé, qu'il considère comme autant d'entraves au déploiement de sa liberté individuelle. Mais cette liberté suscite également l'angoisse et la peur de trahir, au point que l'individu qui s'affirmait au XIX^e siècle encore comme un solitaire s'éprouve désormais comme un être esseulé, dépossédé des repères d'identification que lui proposait autrefois les communautés parentales ¹⁰⁷.

Il s'agira donc d'analyser ici le mouvement de cette double-contrainte, en nous intéressant dans un premier temps à ce désir de fuir une existence, une communauté perçue comme aliénante, mais vers laquelle le sujet tend à revenir. Cette tension est cristallisée dans le concept-même de

¹⁰³ Fabjan Hafner, *op. cit.*, p. 33. [je traduis]

¹⁰⁴ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2.*, eds. Jan Baetens et Dominique Viart, Paris, Lettres modernes Minard, 1999, pp. 115-139.

¹⁰⁵ Il s'intéresse notamment à la suite romanesque *Les Thibault*.

¹⁰⁶ <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39> [consulté le 15/08/2018].

¹⁰⁷ *Ibidem*.

mélancolie que nous considérerons à la fois comme l'expression d'un désir tourné vers le passé et d'un geste critique résultant d'une récalcitrance/résistance de l'individu face aux normes.

a. Une vie hors de soi

Engagés dans une quête des origines et de la filiation, les personnages tracent une ligne de fuite qui, en tant qu'opérateur de déliaison et de déracinement, met en scène une crise de l'identité. Cette articulation déficitaire à une communauté pousse les protagonistes à fuir une appartenance douloureuse. La dés-appartenance, loin de soulager enfin le personnage du poids de l'héritage, relance, sous une autre forme, le mouvement de la transmission, de la filiation et de la responsabilité. C'est sur ces réflexions que s'ouvre *La Perte de l'image*. Le voyage de la banquière diffère de tous les précédents qui ressemblaient davantage à un vagabondage portant ses pas « d'un pays et d'un continent à l'autre »¹⁰⁸. Les lieux de son passé semblent voués à une forme d'amnésie renforçant le sentiment de déracinement. Si « elle pensait de temps à autre dans sa jeunesse à son pays natal », elle ne connaissait « cette Allemagne de l'Est absente [...] par aucun de ses souvenirs »¹⁰⁹. « [Q]uelques pays et deux ou trois continents plus tard »¹¹⁰, elle revient « s'établir à deux heures de voiture de la maison [...] où elle était supposée être née », mais ce retour semble ne susciter qu'une indifférence vis-à-vis de ces racines, si bien que « sa région natale sortit peu à peu de son esprit, sans qu'elle s'en aperçût ; la grande, vaste et puissante Allemagne disparut un jour de son for intérieur sans laisser de traces »¹¹¹. De la même manière, les autres stations de sa vie ne représentent que les étapes aléatoires d'une dérive faisant d'elle une apatride : « Elle n'avait plus de pays, aucun autre ne l'avait remplacé, pas même celui où elle vivait à présent. »¹¹²

Cette « deuxième mort », qui renvoie à une dépossession de soi et confronte le personnage à l'expérience d'une deuxième perte, loin de condamner le sujet à l'impossibilité de se séparer de l'objet perdu et de former de nouveaux attachements¹¹³, explore de nouvelles formes de filiation : « Avait-elle la nostalgie de ses ancêtres ? Oui, mais ce n'était pas tant le

¹⁰⁸ *PI.*, p. 11 / *BV.*, p. 7 : « nach wieder diesem und jenem anderen Land und Kontinent ».

¹⁰⁹ *PI.*, p. 11 / *BV.*, p. 7 : « hing sie in der Jugend zeitweise ihrem abwesenden ostdeutschen Geburtsland nach, ihr vertraut aus keinerlei Erinnerung, vielmehr allein aus Erzählungen und später auch Träumen. »

¹¹⁰ *PI.*, p. 11 / *BV.*, p. 7 : « einige Länder und zwei oder drei Erdteile danach ».

¹¹¹ *PI.*, p. 11 / *BV.*, pp. 7-8 : « verlor die Geburtsgegend sich allmählich, unbemerkt, aus ihrem Sinn; spurlos verschwunden eines Tages aus ihrem Innern das ausgedehnte, großmächtige Deutschland. »

¹¹² *PI.*, p. 11 / *BV.*, p. 8 : « Sie hatte kein Land mehr, auch kein anderes, auch nicht das jetzt hier. »

¹¹³ Nous reprenons ici la définition que donne Freud de la mélancolie. Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1974.

désir d'être avec eux, seulement de passer les voir un moment pour les consoler, les remercier et, en reculant d'un pas pour se tenir à bonne distance, les vénérer. »¹¹⁴ La recherche d'une vie hors de soi qui l'affranchirait du poids de la communauté semble échouer. Enfin « débarrassée du culte de ses aïeux »¹¹⁵ dont les « silhouettes [...] s'étaient estompées au fil du temps »¹¹⁶, disparues dans cette « deuxième mort »¹¹⁷ elle se demande si elle ne s'ouvrirait pas enfin à d'autres forces, d'autres impulsions, avant de reconnaître, « non sans amertume » que l'effacement et la distanciation de ses ancêtres ne la laissent pas si indifférente puisqu'elle « laissait plutôt la chose advenir, avec amertume, et pas seulement sur le bout de la langue. »¹¹⁸ Ce passage livre un bon exemple de cette poétique de la dérive analysée par Laurent Barthélémy¹¹⁹ à partir des réflexions de Daniel Klébaner. Selon l'universitaire français, le désir qui anime les personnages, leurs mouvements et leurs actions est paradoxal puisque synonyme de passivité. De ce point de vue, il est d'ailleurs moins désir qu'énergie désirante. Il s'agit d'un « désir positif [qui] reste toujours sur le presque de la fusion avec l'objet de son désir [...], qui demeure le presque lui-même. C'est un presque désir. Il est l'inachèvement, mais aussi l'inachevé »¹²⁰ qui offre au sujet de s'embarquer avec chaque, et donc n'importe quel objet ou événement. L'indétermination qui le caractérise, l'absence d'objet spécifique pour l'orienter ou le canaliser, dissocie les personnages de leur propre passé et les entraîne hors de l'histoire et de l'histoire communautaire.

À travers ce rapport aux ancêtres, la communauté continue donc d'exercer sur ses membres, par-delà la tombe et les continents, une forme d'aliénation. Cette confrontation au pouvoir des pères traverse l'œuvre de Peter Handke et fut étudiée dans le détail par Brigitte Desbrières-Nicolas¹²¹. Analysant les premiers textes de l'auteur, l'universitaire française s'intéresse particulièrement à l'étrangeté et à l'expérience douloureuse de la dépossession que subissent les personnages. La perte de tout repère qui se manifeste par la fragmentation du regard et la perte de la parole, fait de ces individus des marginaux opposés à des normes perçues comme aliénantes. Ces solitaires trouvent cependant dans l'errance une stratégie pour

¹¹⁴ *PI.*, p. 13 / *BV.*, p. 10 : « Sehnte sie sich nach ihren Ahnen? Ja, aber nicht mit ihnen zu sein, sondern bloß so einen Augenblick bei ihnen vorbeischaun zu können, sie zu trösten, sich bei ihnen zu bedanken und, mit einem Schritt zurück in den gebührenden Abstand, sie anzubeten. »

¹¹⁵ *PI.*, p. 13 / *BV.*, p. 11 : « Ihre Ahnenverehrung, losgeworden »

¹¹⁶ *PI.*, p. 13 / *BV.*, p. 10 : « Und inzwischen waren diese Vorfahrenumrisse kraftlos geworden. »

¹¹⁷ *PI.*, p. 13 / *BV.*, p. 10 : « dieser zweite Tod ihrer Vorfahren ».

¹¹⁸ *PI.*, p. 14 / *BV.*, p. 11 : « Sie ließ es eher, Bitterkeit nicht nur auf der Zunge, geschehen. »

¹¹⁹ Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance : Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011.

¹²⁰ Daniel Klébaner, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1979.

¹²¹ Brigitte Desbrière-Nicolas, *Identité et appartenance dans l'œuvre narrative de Peter Handke*, Berne, Berlin, New York, Peter Lang, 1991.

surmonter l'incommunicabilité radicale entre les individus. Prenant ses distances vis-à-vis de la communauté, l'individu part à l'exploration d'un monde qui lui renverra l'image vrai et authentique de son « moi » profond. Le combat permanent visant à exprimer une identité en dehors des cadres normatifs trouve son issue dans l'idéal d'une appartenance et d'une communication humaine reconquise par les pouvoirs de la littérature. Si la possibilité d'une identité retrouvée et consacrée comme le postule l'universitaire française ne semble plus possible dans les textes du corpus, les personnages poursuivent le combat qui se perpétue depuis les premières œuvres. Celui-ci, néanmoins, évolue et prend des formes différentes tel que le nomadisme. Comme l'explique Michel Maffesoli, cette forme d'errance n'est pas dépourvue d'une puissance contestataire puisqu'elle est avant tout rappel de la « part aventureuse » qui lutte contre l'institué et l'institutionnalisé par le pouvoir. Les forces et les impulsions que pressent vaguement la banquière émanent de ce « filon caché », de ces « cristallisations lumineuses enfouies au cœur de la roche » qui « parcourent le corps social »¹²². L'intertexte de *Don Quichotte* dans *La Perte de l'image*, prend ici tout son sens. Le « mythe du chevalier errant » – présent bien qu'à un degré moindre dans le reste du corpus¹²³ – « reste un rêve prégnant qui rappelle l'instituant, et par là relativise la pesanteur mortifère de l'institué ». Ce que la banquière éprouve dans la « deuxième mort de ses ancêtres », c'est donc le « retour d'une forme de "regrets", ou de "régrédience" », c'est-à-dire un

[r]etour aux formes archaïques que l'on avait crues dépassées, mais qui d'une manière plus ou moins consciente, continuent à tarauder les imaginaires et les manières d'être collectifs. Parfois ce « regrets » n'est pas seulement nostalgique ou simplement commémoratif. Il va s'exprimer sous forme paroxystique¹²⁴.

Il faut dès lors considérer le sujet d'écriture comme un sujet en résistance. Le « nomadisme » qui caractérise les personnages et qui se trouve à l'origine des textes concerne certes une pratique géographique de migration, mais désigne également quelque chose d'irréductible de l'identité humaine. Comme le théorisent Deleuze et à sa suite Michel Maffesoli, le déracinement inhérent au nomadisme est aussi un acte révolutionnaire qui confirme un changement identitaire, celui d'accepter de se « déterritorialiser », de consentir à être un « phénomène de bordure »¹²⁵. Envisager la déterritorialisation d'un point de vue anthropologique et non plus seulement spatial révèle ainsi le tropisme d'une identité réfractaire. La déterritorialisation géographique reproduit une déterritorialisation intérieure, géographique,

¹²² Michel Maffesoli, *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Paris, La Table ronde, 2006, pp. 39-40.

¹²³ Nous reviendrons plus en profondeur sur la question de l'aventure dans la troisième partie.

¹²⁴ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 298.

sociale ou culturelle, synonyme de décentrement par rapport à une norme. L'enjeu principal des déplacements des personnages est donc la capacité à trouver puis incarner un nouveau schéma identitaire dans le mouvement nomade. Michel Maffesoli assimile effectivement l'immobilité au pouvoir et la mobilité à une liberté capable de détruire le cadre normatif des sociétés modernes et ses catégories saturées qui sont « l'individu, l'identité, la nation, l'Etat »¹²⁶. Il associe le « nomadisme » à la notion d'« anomie », préfigurant la naissance, la fondation de quelque chose de nouveau, la rénovation, la transformation. Plus précisément, il s'agit de s'opposer au principe de la domination de l'Un contenu dans la puissance du nom comme porteur d'une identité imposée. D'une certaine manière, les personnages handkéens privés de nom sont des personnages rendus, au cours de leur pratique nomade de l'espace et de la société, *a-nomiques*, le préfixe privatif renforçant ici le renversement du principe nominaliste. À travers ses personnages, Peter Handke tente de montrer qu'il est possible de dessiner une identité en creux, et d'avoir une identité en dépit d'une nomination. L'anomie exprime et accentue le caractère mobile, insaisissable de l'être exterritorial qui, réduit à ce « rien d'être » se renverse alors en une « pluralité d'êtres ».

Aliéné à l'ordre social, à l'ordre du savoir, à l'ordre des pères, engagé dans un processus de redéfinition de soi incertain, le personnage handkéen vit dans un état d'insécurité ontologique permanent dont la solution semble être l'évasion dont Levinas dit qu'elle désigne le « besoin de sortir de soi-même, c'est-à-dire de briser l'enchaînement du moi à soi »¹²⁷. Celle-ci en effet, en tant qu'arrachement à l'existence indéterminée, en tant que moyen de dénouer le lien essentiel de l'existant à son existence, apparaît comme cette nécessité qui, selon Barthélémy peut seule permettre au sujet « de ne plus être pris dans les simulations, les simulacres, le système des faux-moi, des constructions imaginaires qui finissent par piéger complètement le sujet qui s'y abandonne. »¹²⁸ Lévinas précise d'ailleurs que cette évasion, contrairement au traitement que cette notion a subi dans le romantisme, ne doit pas être confondue avec le principe de l'« élan vital » puisque « [dans] l'élan vital nous allons vers l'inconnu, mais nous allons quelque part, tandis que dans l'évasion nous n'aspérons qu'à sortir. »¹²⁹ Tel est bien le désir exprimé par l'ancien auteur qui, même dans l'extrême lointain, se voit confronté à la limitation de l'être, à l'exercice d'un pouvoir et d'une aliénation normative qui figent son identité dans la pesanteur de l'être.

¹²⁶ Michel Maffesoli, *La transfiguration du politique*, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 133.

¹²⁷ Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, Paris, Le Livre de poche, 1998, p. 98.

¹²⁸ Lambert Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance : Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011, p. 24.

¹²⁹ Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, Paris, Le Livre de poche, 1998, p. 97.

Cela se manifeste chez les personnages par un profond sentiment d'étrangeté au cœur même de ce qui est la plus familier et inversement. Ils retrouvent, bien que très éloignés de leurs origines, des éléments qui font écho à ce qui est le plus intime en eux. Ils éprouvent en fin de compte ce que Michaux désignait par la formule du « lointain intérieur »¹³⁰ et que l'ancien auteur de *La Nuit morave* exprime en des termes similaires : « Lui qui était si dépendant, jugeait-il, des horizons vastes, en éprouvait supposément un tel besoin, il redécouvrait dans cette masse humaine les horizons proches, très proches, les horizons étroits. C'était en effet [...] une redécouverte ; des retrouvailles. »¹³¹ Face à ces « horizons proches » qui le renvoient à quelque chose de très familier, à des souvenirs et des impressions intimes¹³², le personnage voit naître en lui le sentiment angoissant de la limitation de l'être. En effet, plutôt que d'ouvrir la vue sur un infini, ces horizons, donnent à voir « un vis-à-vis » si bien que « [l]ongtemps la proximité humaine, les humains proches en dehors de sa mère, n'avaient pas été des horizons pour lui, mais bien plutôt une gêne. »¹³³ Le nomade est donc aussi un étranger qui a coupé tout lien avec son lieu d'origine et avec soi-même. Il occupe une position instable et précaire qui, parce qu'elle est essentiellement critique et sceptique, renverse les catégories du proche et du lointain, du dedans et du dehors, opère finalement une « combinaison de proximité et de distance »¹³⁴ qui l'empêche de se rattacher à la communauté tout en l'y rattachant.

Les personnages sont à l'image de l'étranger de Georg Simmel, c'est-à-dire une personne qui « est un élément du groupe lui-même, tout comme le pauvre et les divers “ennemi de l'intérieur”, un élément dont la position interne et l'appartenance impliquent tout à la fois l'extériorité et l'opposition. »¹³⁵ Le mouvement de retour aux origines ne va donc pas sans poser un certain nombre de problèmes consubstantiels à la notion d'extraterritorialité. Les personnages n'échappent pas à leur condition d'*étranger*. Ils se caractérisent par cette situation décalée qui le place dans un « entre-deux », sur le seuil entre identité et altérité. Cette notion, reprise dans les années 60 par les tenants de la *French theory*, permet de théoriser l'idée de

¹³⁰ En référence ici au titre de son recueil *Lointain intérieur*. Henri Michaux, *Plume : précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1967.

¹³¹ *NM.*, p. 42 / *MN.*, p. 55 : « Er, so abhängig, meinte er, von den weite Horizonten, ihrer vermeintlich so bedürftig, entdeckte in dieser Menschenmasse die nahen, die übernahmen, die engen Horizonte wieder. Es war in der Tat [...] ein Wiederentdecken; ein Wiederfinden. »

¹³² *NM.*, p. 42 : « La proximité, c'était par exemple les “yeux” dans les planches du sol des pièces à la maison, les coupes transversales dans les planches » / *MN.*, p. 55 : « Nähe, das waren zum Beispiel die sogenannten « Augen » in den Brettern der Zimmerböden zuhause, die Astquerschnitte in den Brettern »

¹³³ *NM.*, p. 43 / *MN.*, p. 56 : « Menschennähe, nahe Menschen, von seiner Mutter abgesehen, hatten ihm lange keine Horizonte bedeutet, vielmehr Bedrängnis. »

¹³⁴ Georg Simmel, *Sociologie : études sur les formes de la réalisation*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 56.

¹³⁵ Georg Simmel, « Digressions sur l'étranger », trad. I. Joseph et P. Fritsch, in Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (éds.), *L'École de Chicago*, Paris, Aubier, 1990, p. 54.

mobilité et promouvoir la catégorie d'exilé errant au rang de métaphore de la condition postmoderne. Il s'agit donc d'un statut qui cristallise le conflit entre « identité » et « ipséité » à l'intérieur du sujet. À l'image de l'Auteur de *La Nuit morave*, qui revendique ce statut d'extraterritorialité, les personnages naviguent dans un espace intermédiaire qui suscite la peur de l'élimination, de la perte du « moi », autant que l'impossibilité d'une coupure qui les rend non seulement étrangers mais « intrus »¹³⁶ à la région dans laquelle ils reviennent et qui constitue pourtant l'espace des origines.

b. Mélancolies de la fuite

En rupture avec leur repères identitaires et communautaires, les personnages handkéens éprouvent en premier lieu un sentiment de disjonction qui, loin de soulager enfin les personnages du poids de l'héritage, relance, sous une autre forme, le mouvement de la transmission, de la filiation et de la responsabilité. Cette expérience vient de ce que le passé et l'histoire dont les personnages sont les héritiers ne leur appartiennent pas ou plus, ne sont pas accessibles sous une forme cohérente, compréhensible ni même représentable. Le mouvement du retour s'apparente alors à une fuite dont le paradoxe – celui d'une origine qui s'éloigne à mesure qu'on s'en approche et inversement – trouve son expression dans la « marche à reculons » qui caractérise tous les personnages. La fuite cristallise dans ces textes les tensions propres à la condition de l'homme moderne, elle est l'expression d'une double-contrainte qui attise à la fois le désir de fuir un attachement ressenti comme assujettissement et en même temps la volonté de retrouver une appartenance à une autre communauté. Intrus, ces individus sont donc aussi et avant tout des fugitifs. Ainsi l'ancien auteur dans *La Nuit morave* explique-t-il dans les premières pages les conditions de son départ. Nous apprenons alors que, même si le mot n'est pas prononcé et qu'il est même soigneusement évité, « son voyage avait commencé comme une fuite ; en tout premier lieu, et même ensuite, quoique moins nettement, il fut un mouvement de fuite. »¹³⁷. Il explique aussitôt que « s'il avait fui ainsi – comme il évitait ce mot pourtant ! – c'était pour échapper à une femme »¹³⁸ qui le harcelait de lettres « qui furent

¹³⁶ Tous les personnages du corpus sont, à un moment de leur parcours, désignés ou perçus ainsi. C'est le cas de la banquière lorsqu'elle arrive à Hondaredo par exemple, mais aussi du comédien lorsqu'il s'avance aux abords de la banlieue. La chanteuse lorsqu'elle débarque du bateau à Kali et Don Juan au cours de ses déplacements dans les alentours de Port-Royal se voient attribuer la même étiquette.

¹³⁷ *NM.*, p. 30 / *MN.*, p.37 : « die Reise hatte als Flucht begonnen; zuallererst, und auch danach noch, da zwar weniger eindeutig, war sie eine Fluchtbewegung. »

¹³⁸ *NM.*, p. 30 / *MN.*, p. 37 : « Und diese Flucht – wie vermied er dabei doch dieses Wort! – war die vor einer Frau. »

d'emblée celles d'une lectrice hostile »¹³⁹ qui « non seulement détestait son genre et sa manière, mais plus généralement le fait même qu'il existe, son existence. »¹⁴⁰ Cette fuite devant une haine qui « n'avait pas d'explication »¹⁴¹ constitue le lot commun de tous les personnages principaux du corpus. Nous venons de voir par exemple que la banquière éprouvait elle aussi le besoin de fuir une appartenance douloureuse. Quant à Don Juan, il

était un habitué des fuites, exercé aux fuites. En fuyant il se trouvait dans son élément ou l'un de ses éléments. Cela ne voulait pas dire qu'être en fuite se déroulait sans effroi ni terreur. Cela voulait plutôt dire : dans l'effroi et la terreur il voyait mieux, plus distinctement, plus dans l'espace. (*DJr.*, p. 20)

Don Juan war fluchtgewohnt und fluchtgeübt. Im Flihen fand er in sein Element oder in eines seiner Elemente. Das hieß nicht, daß auf der Flucht zu sein ohne Schrecken und Angst abging. Es hieß vielmehr: In Furcht und Schrecken [*sic*] sah er besser, klarer, räumlicher. (*DJe.*, p. 21)

Nous voyons bien à ces remarques que le statut de fugitif, recouvre une réalité qui confère à la fuite une dimension existentielle et ontologique. Elle obéit à un désir de réparation qui renforce le lien de ces œuvres avec les récits de filiation. Tous ces textes s'articulent autour d'un vide central, d'une absence qui est celle de l'enfant perdu. Ce motif est présent dans tous les textes, bien qu'à des degrés variables. S'il apparaît plus secondaire dans *La Grande chute*, il n'en est pas moins présent et essentiel. Après avoir quitté la maison dans laquelle il se trouvait au départ, le comédien commence son errance. Il part alors, nu, dans la forêt qui constitue le premier espace qu'il traversera. Il tombe alors sur un « emplacement » où, « [l]à, dans les taillis, un garçon, un adolescent, s'était creusé un abri. »¹⁴² Les traces de sa présence suffisent au comédien pour deviner que

[l]e garçon n'était plus jamais rentré chez lui. Il s'était perdu, était déjà un enfant perdu [...]. Il avait été aimé pourtant, et comment !, par sa mère ou n'importe qui, mais même l'amour, le fait d'être aimé, de l'être encore, et comment !, ne l'aiderait plus à se relever. Il était mort, non pas pour tel ou tel autre, mais à lui-même, qu'il fût vraiment mort ou un mort-vivant. Il était abandonné, l'abandonné, de lui-même comme du monde entier. Et ses semblables – non, il n'était plus semblable à personne, et personne ne lui était semblable – s'abattaient en foule sur la terre étrangère, chaque jour plus étrangère, d'où, tout comme lui, ils ne se relèveraient plus jamais, et pour la plupart dès leur plus jeune âge, oui, dès l'enfance. En cette seconde, un autre enfant encore, d'un instant d'effroi à l'autre, était précipité de son ciel d'enfant, et encore un, et encore un, et jamais ces enfants ne retrouveraient le cercle des

¹³⁹ *NM.*, p. 30 / *MN.*, p. 38 : « ihre Briefe – die eingangs die einer, gleich schon, entschlossen feindseligen Leserin gewesen waren »

¹⁴⁰ *NM.*, p. 30 / *MN.*, p. 38 : « daß die Frau, die Unbekannte, nicht bloß seine Art und Weise haßte, sondern darüber hinaus die Tatsache seines Existierens, seine Existenz. »

¹⁴¹ *NM.*, p. 31 / *MN.*, p. 39 : « Wir anderen fragten uns, wie solch ein Haß zu erklären sei. Auch er hatte keine Erklärung. »

¹⁴² *GC.*, p. 36 / *GF.*, p. 51 : « An einer dieser Stellen hielt er sich lange auf. Ein Junger hatte da im Unterholz sein Schlupfloch gehabt, ein Heranwachsender. »

leurs. Exclus. Fini de jouer. Aidons-les ! Oui. Mais comment ? Pouvait-on seulement les aider ? Qui pouvait-on encore aider ? (GC., pp. 37-38)

Er war geliebt worden, und wie!, von seiner Mutter, oder von wem, aber selbst die Liebe, das Geliebtwerden, das weiterhin Geliebtsein, und wie!, würde ihm nicht mehr aufhelfen. Er war gestorben, nicht für die und jene anderen, sondern für sich selber, ob nun ein toter Toter oder ein lebender. Er war ein Verlassener, der Verlassene, von sich selbst wie von der Welt. Und seinesgleichen – nein, er glich niemandem mehr, und niemand seinesgleichen glich ihm oder sonstwem – fielen zuhauf auf die fremde und täglich fremdere Erde, von der sie, gleich ihm, nie wieder aufstanden, und meist bereist als Junge, ja, als Kinder. In der Sekunde jetzt geriet gerade wieder ein Kind, von einem Schreckensmoment zum andern, aus seinem Kinderspielhimmel, und jetzt noch eines und wieder eines, und nie mehr würden diese Kinder in ihren Kreis zurückfinden. Ausgespielt. Helfen! Ja. Aber wie? War ihnen überhaupt zu helfen? Wem war überhaupt noch zu helfen? (GF., pp. 55-56)

Si cet « enfant sauvage » n'apparaît qu'une fois dans le récit, la fin de l'œuvre lui attribue une place centrale dans l'économie de la narration. Même si le texte préserve l'indétermination et refuse d'identifier clairement l'un à l'autre, il est possible de le rapprocher du « fils perdu » sur lequel se conclue le récit : « une mère montait l'escalier de bois vers la mansarde, vers la chambre abandonnée du fils perdu »¹⁴³. L'enfant perdu constitue moins l'objet qui motive une enquête et la reconstruction d'une existence, que ce point noir, cette « grande chute » qui entraîne l'histoire vers la catastrophe irrémédiable. Contrairement aux récits de filiations, il n'est donc pas question d'une réparation de la filiation telle que Laurent Demanze le formule dans *Encres orphelines* :

Héritier problématique, l'écrivain contemporain échafaude des récits de filiation, pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommode les lambeaux de sa mémoire déchirée. Entre transmission brisée et héritage d'une dette, ces écritures de soi réinventent une vérité singulière et plurielle à la fois. Car en restituant les vies dispersées de l'ascendance, l'écrivain découvre en lui la permanence d'identités défuntes¹⁴⁴.

S'il y a bien chez Peter Handke, quelque chose d'une « investigation inquiète, menée par un individu incertain, mais qui cherche [...] une parcelle enfouie de sa vérité singulière », elle n'a pas pour objet son ascendance, mais sa descendance. Il ne s'agit pas chez l'auteur autrichien d'écrire ce que Freud appelait le « roman familial » et qui consisterait « à accomplir des désirs, à corriger l'existence telle qu'elle est »¹⁴⁵. Il n'appartient pas en effet au projet handkéen de suppléer, par la fiction, à une existence décevante et un passé insatisfaisant en corrigeant la réalité. Ainsi que le rappelle le sujet du sermon du dimanche situé au-dessus du portail de l'église (« POURQUOI CHERCHEZ-VOUS PARMIS LES MORTS CELUI QUI EST

¹⁴³ GC.,p. 173 / GF., p. 279 : « Eine Mutter stieg die Holzterasse hinauf in die Mansarde, in das verlassene Zimmer des verlorenen Sohns. »

¹⁴⁴ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008, p. 9.

¹⁴⁵ Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1973, p. 15.

VIVANT ? ») ¹⁴⁶, la perte semble irrémédiable et constitue l'absence fondamentale, l'origine sans fond des textes qui rend vaine toute tentative de reconstruction d'une identité lacunaire.

La mélancolie constitutive, selon Laurent Demanze, de « l'individu contemporain », « fautif, honteux ou endetté » parce qu'il « se sent pris en défaut sans avoir pour autant commis aucune faute » ¹⁴⁷, n'est pas seulement l'expression d'un « “je fus”, d'un passé à jamais révolu, à l'égard duquel on ne peut être reste. » ¹⁴⁸ La mélancolie désigne en effet moins un regard tourné vers le passé que la défection de toute transmission qui motive en premier lieu les récits. Ainsi dans *Kali*, la chanteuse retourne-t-elle à Kali, ville saline qui est aussi la ville de son enfance. Le personnage féminin, sitôt arrivé, se met à la recherche d'un des nombreux enfants perdus dont les photos sont affichées sur un panneau ¹⁴⁹. Cette quête se soldera pendant par l'échec de la réparation et l'expérience dysphorique de l'« inaltérable » :

C'est ici, ici. L'inaltérable. J'étais chez les miens, et je n'ai pas reconnu les miens, moi ! Et qu'est-ce qui est inaltérable par exemple ? les cuvettes pour moineaux dans le sable. Loin d'ici ? Non, rester ici. Vivre là où le monde est bouleversant. Et où est-il bouleversant ? Ici, dans le coin mort. Et rester fidèle au nom ici, comme les Juifs restent fidèles au nom dont on les marqués, que ce soit Birnbaum, Bruchwald ou Rosenzweig, Leihgeber, Schusterkatz ou Morgentau. Dans notre coin mort ici mettre la parure du lointain. C'est aujourd'hui notre anniversaire. Audace. Vivre avec audace, sans courage particulier, sans devoir montrer de courage. L'audace comme raison de tout et pour tout. (*Kah.*, p. 117)

Unverwüstlichkeit. Ich war bei den Meinen, und ich habe die Meinen nicht erkannt, ich! Und was ist zum Beispiel unverwüstlich? Die Spatzenbadekühlen im Sand. Weg von hier? Nein, hierbleiben. Dort leben, wo die Welt ergreifend ist. Und wo ist sie ergreifend? Hier, im Toten Winkel. Und auch zu dem Namen hier stehen, wie die Juden stehen zu den Namen, die ihnen aufgestempelt wurden, ob Leihgeber, Schusterkatz oder Morgentau. In unserem Toten Winkel hier das Kleid der Ferne anziehen. Unser Geburtstag ist heute. Kühnheit. Kühn leben, ohne Extra-Mut, ohne Mut zeigen zu müssen. Die Kühnheit als der Grund von und zu allem. (*Kv.*, pp. 159-160)

À l'image de Don Juan, elle se trouve prise dans la « tenaille du temps » (« *Zeitklemme* ») qui la rend orpheline non seulement de ses parents mais aussi de ses propres enfants. La tentative de ré-appartenance à une communauté ne peut donc pas aboutir, ou du moins ne peut-elle déboucher sur la reconstruction d'une identité communautaire pleine et entière. Elle exprime le

¹⁴⁶ GC., p. 172 / GF., p. 278 : « WAS SUCHT IHR DEN LEBENDEN UNTER DEN TOTEN? »

¹⁴⁷ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 267.

¹⁴⁸ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alféri, Paris, Rivages, 1999, p. 165.

¹⁴⁹ Aussitôt descendue du bus, elle se retrouve en effet « devant un panneau avec des photos de personnes qui manquent, presque exclusivement des enfants. La plupart sont manquants depuis si longtemps qu'à leur visage on a ajouté un second visage, fictif, un visage fantôme : c'est à cela que depuis le temps devraient ressembler les volatilisés. Seul un des enfants n'a pas de doublure, il n'a disparu que depuis peu. » *Kah.*, p. 31 / *Kv.*, p. 39 : « Die meisten sind schon so lange vermißt, daß ihren Gesichtern zweite Gesichter, fiktive, Phantomgesichter zugesellt wurden: so sähen die Verschollenen vielleicht inzwischen aus. Bloß eins der Kinder hat kein Zweitgesicht; es ist erst vor ganz kurzem verschwunden. »

sort de l'individu moderne qui, tel un Janus bifrons aveugle, serait, comme l'explique Giorgio Agamben

privé de référence et coincé entre un passé qui s'accumule sans cesse derrière lui et l'opprime avec la multiplicité de ses contenus devenus indéchiffrables, et un futur qu'il ne possède pas encore et qui ne lui fournit aucune lumière dans sa lutte avec le passé. [...] Suspendu dans le vide entre vieux et neuf, passé et futur, l'homme est jeté dans le temps comme dans quelque chose d'étranger qui sans cesse lui échappe et toutefois l'entraîne en avant sans qu'il puisse jamais trouver en lui son point de consistance ¹⁵⁰.

L'expérience de l'« inaltérable » scelle l'échec de la réappartenance ainsi que l'impossibilité à réinventer une transmission entre les générations. Conformément au sermon de *La Grande chute*, l'enfant « perdu, comme on perd un enfant dans un rêve » ¹⁵¹ ne sera pas retrouvé, ou du moins il ne sera retrouvé que dans l'apparition spectrale, « dans le contre-jour, comme simple contour » ¹⁵², une fois que, « la membrane déchirée » ¹⁵³, il sera définitivement rejeté dans ce « coin mort » et pourvu d'une « doublure », de ce « visage de fantôme » ¹⁵⁴ qui caractérise les autres enfants.

Peter Handke attribue à la mélancolie un rôle central dans l'économie du récit. Ainsi le thème de l'enfant perdu caractérise-t-il également *La Perte de l'image*. Même s'il joue un rôle moins central dans le déroulement du voyage, la fille perdue de la banquière n'en fournit pas moins une réflexion sur le thème de la réparation. Si la fin de ce roman s'attache plus particulièrement à raconter la réconciliation des corps ¹⁵⁵ et des images, elle éclaire cependant le lecteur sur l'évolution de la relation entre la fille perdue et sa mère la banquière. Alors qu'elle retrouve le livre qui appartenait à sa fille, la banquière est saisie de l'envie de jeter, mais « juste avant d'accomplir son geste, elle songea que sa fille, autrefois, à chaque fois que sa mère s'amusait à viser une cible [...] avait de la gêne à la voir dans cette position [...] “Ne le jette pas, maman !” Et elle posa donc le livre par terre » ¹⁵⁶. Cet objet qui, tel « un javelot empenné [...] ne toucherait plus jamais la terre » ¹⁵⁷ reste figé à jamais dans l'irréel.

Pour bien comprendre la signification de cet épisode, il faut revenir aux préparatifs du voyage décrits au début du roman. Décrivant les préparatifs du voyage, le narrateur s'attarde

¹⁵⁰ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, trad. Carole Walter, Strasbourg, Circé, 2003, p. 142.

¹⁵¹ *Kah.*, p. 112 / *Kv.*, p. 151 : « Andreja ist mir verlorengegangen wie Kinder sonst im Traum »

¹⁵² *Kah.*, p. 116 / *Kv.*, p. 158 : « Nur im Gegenlicht, als bloßer Umriß »

¹⁵³ *Kah.*, p. 116 / *Kv.*, p. 157 : « Die Membran ist gerissen »

¹⁵⁴ *Kah.*, p. 32 / *Kv.*, p. 39 : « Zweitgesicht », « Phantomgesichter »

¹⁵⁵ Nous verrons dans la troisième partie la possibilité de lire ce texte comme une histoire d'amour et, plus précisément, des corps amoureux.

¹⁵⁶ *PI.*, p. 628 / *BV.*, p. 751 : « „Nicht werfen, Mutter!“ Und so legte sie das Buch stattdessen bloß so auf die Erde »

¹⁵⁷ *PI.*, p. 628 / *BV.*, p. 751 : « indem sie den Wurf abgebrochen hatte, ein gefiederter Speer in Augenhöhe über die Steppe und würde nie mehr zu Boden fallen »

sur l'évocation du havresac. Le texte précise alors que « [s]on havresac resta ouvert pendant toute la durée du voyage. Mais jamais le moindre objet ne s'en échappa. Et ses chaussures ? Elles étaient vieilles, râpées de toutes parts – bonnes pour escalader les rochers. »¹⁵⁸ La comparaison de ces deux éléments éclaire un rapport à l'objet radicalement différent. En effet, alors que les chaussures relèvent de l'utilisation, le havresac semble échapper à toute valeur d'échange et d'usage. Pour reprendre les théories de Winnicott¹⁵⁹ à propos de l'objet transitionnel, il faudrait dire que les chaussures, en passant d'une relation projective à l'objet à son utilisation, subissent une destruction qui le fait entrer dans la réalité : les chaussures, aussi vieilles que le havresac, subissent le poids des ans et de l'usure, ils appartiennent bien à la réalité extérieure, en dehors de soi. Le poids de l'âge est également évoqué pour décrire ce sac : « Acheté autrefois, à la fin de sa vie de jeune fille », désormais « élimé, éraillé, râpé », il en était venu à ressembler à une « sac en peau d'hermine », « semblable à un vestige du Moyen Âge »¹⁶⁰. Cependant, alors que la description des chaussures est plutôt succincte – elles se bornent à remplir leurs fonctions et à satisfaire la demande –, le havresac se voit conféré une toute autre valeur. Il est tout de suite intégré à une logique du désir qu'il faut sans cesse assouvir. Malgré l'envie récurrente à chaque départ de « le jeter, ou tout du moins [de] le rouler en boule dans un coin pour ne plus y toucher »¹⁶¹, elle décide à chaque fois de l'utiliser malgré tout « une dernière fois ».

La valeur de cet objet se situe alors moins dans son utilisation que dans sa relation. Son évocation déclenche tout de suite le souvenir de la fille et en aiguise l'absence puisque cette « dernière fois » des voyages en rappelle une autre :

Lorsqu'elle était encore enfant, sa fille, envolée aujourd'hui depuis très longtemps, avait pour habitude de demander à sa mère, sitôt qu'un de leurs jeux était terminé, de bien vouloir jouer avec elle « une dernière fois » ; puis après cette « dernière fois » : « S'il te plaît, encore une fois, une dernière fois ! » Et ce n'était déjà plus une demande, mais une supplication. (*PI.*, p.15)

Ihre längst auf und davon gegangene Tochter pflegte seinerzeit als Kind, sooft eines der miteinander gespielten Spiele zuende gespielt war, die Mutter um ein „letztes Mal

¹⁵⁸ *PI.*, p. 15 / *BV.*, p. 12 : « Ihr Tragsack blieb auf der ganzen Reise halb offen. Aber es fiel nie etwas aus ihm heraus. Und ihre Schuhe? Waren alt und allseits angeraut – gut zum Felsklettern. »

¹⁵⁹ Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, trad. Jean Monot et J-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁶⁰ *PI.*, pp. 11-12 / *BV.*, p. 11: « Die Sachen waren schon gepackt – eher verstaut, in einem Tragsack, der gekauft einst am Ende ihrer Mädchenzeit [...] Nur wirkte er unvergleichlich älter: zerschissen, eingerissen, angeschabt; wie ein Relikt aus dem Mittelalter »

¹⁶¹ *PI.*, p.15 / *BV.*, p. 12 : « Immer wieder, vor jeder ihrer Alleinfahrten [...] hatte sie ihn wegwerfen oder zumindest in einen Winkel verstauen wollen.»

Spielen“ zu bitten, und danach, nach so einem „letzten Mal“: „Bitte, noch einmal ein letztes Mal!“ Das war dann nicht mehr ein Bitten, sondern schon ein Flehen. (BV., p. 12)

Le havresac déclenche donc non seulement le souvenir de la fille dont l'absence s'en trouve accrue, mais surtout une dialectique du désir, de la demande et du besoin qui atteint ses limites. La « demande » (« *Bitten* ») qui devient « supplication » (« *Flehen* ») nous renseigne sur l'inadéquation de la réponse que la mère peut proposer à l'enfant. Lacan avait reconsidéré la dynamique entre les trois termes à partir du modèle du nourrisson qui a faim et qui sera comblé ¹⁶². Non seulement la première expérience de satisfaction soulage la faim, mais le nourrisson vivra quelque chose de supplémentaire, quelque chose *en plus de plaisir* qui correspond à ce que la mère apporte au-delà du *bon lait*, à savoir les marques de tendresse et d'affection. Il en résulte l'existence d'une demande elle aussi supplémentaire, d'une demande *en plus*. Cette demande est essentiellement demande d'amour : « Ce n'est pas non plus une réponse suffisante, parce que l'amour demande l'amour. Il ne cesse pas de le demander. Il le demande ... encore. Encore, c'est le nom propre de cette faille d'où dans l'Autre part la demande d'amour. » ¹⁶³

Cette demande *en plus* et sans fond puisqu'elle n'a pas d'objet concret, occupe une place intermédiaire. L'inadéquation de la réponse de la mère qui ne reproduit pas ici l'identique fait alors apparaître ce que Freud appellera « *das Ding* » ¹⁶⁴ et Lacan « l'objet a ». Celui-ci occupe alors une place intermédiaire puisqu'il est un « objet non-moi », relevant à la fois de l'imaginaire et du symbolique, sans appartenir entièrement à l'un ou à l'autre. Initialement perçu comme objet de la mère car faisant partie de ceux qui apparaissent lorsque s'articule la demande (le mécanisme se reproduit à chaque fois qu'elle part en voyage avec cet objet), il ne permet pas cependant au sujet de se rassembler dans son image ¹⁶⁵, d'accéder à l'identification et à la subjectivation par son intermédiaire : il n'a aucune valeur spéculaire et, partant, aucune utilité dans le stade du miroir. De la même manière, il est, dans le champ symbolique, ce qui échappe à la prise signifiante. Il désigne un rapport complexe entre un signifiant qui le rattache au champ Symbolique (l'objet matériel) et des objets qui ne sont là que pour appeler l'absence, la perte et le vide qu'il contient. Il est à l'image du vase lacanien qui enserme une absence qui le définit. Il n'a donc pas la valeur ici d'un objet empirique ; au contraire il s'agit d'un objet dont

¹⁶² Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XX.*, Paris, Seuil, 1999.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁶⁴ Sigmund Freud, *Esquisse d'une psychologie (Entwurf einer Psychologie)*, trad. Susanne Hommel *et al.*, Toulouse, Erès, 2011.

¹⁶⁵ Lacan conçoit l'Imaginaire comme l'ensemble des images qui forgent l'identité, qui constituent le Moi en renvoyant le sujet à son propre reflet. Cette prise de conscience qui assure la subjectivation de l'enfant est appelé le stade du miroir.

la nature est logique et qui s'incarne épisodiquement dans les objets partiels qu'il n'est pas (ici le havresac). Il ménage un accès au Réel tout en y faisant écran, ce qui veut dire que les objets ne sont destinés ni à être perdus, ni à être retrouvés. Nous comprenons alors bien mieux la signification et la fonction de ce havresac « [resté] ouvert pendant toute la journée du voyage », mais duquel « jamais le moindre objet ne [s']échappa. »¹⁶⁶ La réparation engagée dans ces textes est d'un tout autre ordre. L'objet n'est donc pas un objet perdu qu'il s'agit de retrouver, mais un objet situé dans une zone transitionnelle, dans une « topologie de l'irréel » comme dirait Agamben¹⁶⁷. De ce point de vue, il n'est pas symbolisation de la perte, mais bien plutôt rappel et commémoration du manque : il est « l'index pointé vers une absence »¹⁶⁸.

Dans *Stanze*, G. Agamben étudie la mélancolie chez les Pères de l'Eglise et en vient à des positions similaires. S'intéressant à la mélancolie sous l'angle de ce qu'il nomme l'*acédia* – notion équivalant à la mélancolie dans la culture médiévale surtout –, le philosophe observe des processus identiques à ceux que nous venons d'utiliser à partir des outils de la psychanalyse. Que ce soit dans la psychanalyse ou chez les Pères de l'Eglise, le procès mélancolique ne signifie pas tant une réaction de repli devant la perte de l'objet aimé qu'une tentative pour faire apparaître comme perdu un objet qui échappe à la possession. Il résulte de cette approche que l'objet visé par cet excès du désir est en même temps réel et irréel, incorporé et perdu, affirmé et nié. Si ce processus est visible dans le traitement que Peter Handke réserve au havresac, il acquiert une dimension plus générale pour faire du texte lui-même cet espace transitionnel où « se dessine en creux la plénitude de l'objet dont elle se détourne. »¹⁶⁹ Le « doigt pointé vers l'absence » renvoie alors inévitablement à la fresque médiévale de l'« Ange blanc » de Milesevo que la banquière porte sur son médaillon :

Et devant son pare-brise à elle, la femme, le petit médaillon où l'ange blanc pointait l'index en direction de la tombe vide du Christ ressuscité se balançait incessamment. Et personne ne marchait sur le bord de la route. Et dans le ciel, il y avait un nuage solitaire qui n'avancait pas. Et pas une ville à l'horizon. Et dans les milliers de champs pelés, qui, au fil du temps, ne formaient plus qu'une immense étendue, pas un feu ne brûlait. Et bien que rien qui puisse trouver sa place dans son histoire ne se passât pendant ces longues heures, notre héroïne avait l'impression que les événements s'enchaînaient, se chassaient les uns les autres [...] (*PI.*, p. 170)

¹⁶⁶ *PI.*, p. 15 / *BV.*, p. 12 : « Ihr Tragsack blieb auf der ganzen Reise halb offen. Aber es fiel nie etwas aus ihm heraus. Und ihre Schuhe? Waren alt und allseits angeraut – gut zum Felsklettern. »

¹⁶⁷ Giorgio Agamben, *Stanze*, p. 13.

¹⁶⁸ En référence à « l'index de l'ange blanc qui montre la tombe vide. *PI.*, p. 128 : « [le conducteur]: Que montre-t-il du doigt? – Elle : „Une tombe vide. » - Lui : „Comme il a l'air décidé ! Jamais je n'ai vu quelqu'un pointer l'index aussi énergiquement!« » / *BV.*, p. 146 : « [Der Mitfahrer]: „Worauf zeigt der Engel?“ – Sie: „Er zeigt auf ein leeres Grab.“ – Er: „Wie entschieden er zeigt. Noch nirgends habe ich einen so energisch ausgestreckten Finger gesehen.“ »

¹⁶⁹ Giorgio Agamben, *Stanze*, p. 73.

Und an ihrer, der Frau, Frontscheibe baumelte immerfort und immergleich das Medaillon, worin der weiße Engel starr aus dem Bild, auf das leere Grab des Auferstandenen, zeigte. Und am Rand der Straße ging niemand. Und am Himmel stand eine einzige Wolke, die sich während all der Zeit nicht veränderte. Und keine Stadt kam in das Blickfeld. Und kein Feuer brannte auf den tausend Feldern der Meseta, die mit der Zeit ein einziges darstellten. Und obwohl sich in jenen Stunden weiter nichts Erzählenswertes ereignete, war es meiner Heldin, als reihte sich eine Begebenheit an die andere, als jagten die Vorkommnisse einander [...] (BV, p. 197)

Le potentiel révélé par le mélancolique et l'*acediosus* réside, selon G. Agamben, dans cette subtile dialectique entre réel et irréel : d'un côté, le monde extérieur est nié en tant qu'objet d'amour et perd de sa réalité ; de l'autre côté, le repli sur l'irréel objet fantasmatique interne confère à celui-ci un début de réalité. Valoriser ce potentiel est l'essentiel de l'entreprise de réhabilitation que Giorgio Agamben fait de l'antique tradition qui relie le mélancolique à l'homme de génie, car ce basculement entre un objet réel extérieur et un objet irréel intérieur ouvre pour lui « un espace qui n'est ni la scène hallucinée et onirique des fantasmes, ni le monde indifférent des objets naturels »¹⁷⁰. Se dessine alors une « zone intermédiaire », un lieu situé « quelque part sur la “terre sans maître” entre le choix narcissique de soi et le choix d'un objet extérieur »¹⁷¹. Le mélancolique montre la marque d'un rapport possible entre hommes et objets, un rapport qui serait différent de la dialectique de la valeur d'échange et de la valeur d'usage.

La mélancolie montre ici son versant positif. Le philosophe italien rejoint de ce point de vue la conception de la mélancolie élaborée par Aristote qui associait cet affect à une logique de l'excès qui ferait, sous la forme d'ulcères ou de la folie, sortir l'être hors de lui-même¹⁷². La mélancolie n'est alors plus seulement regard tourné vers le passé ni déploration de la perte qui commanderait des réactions telles que la « diminution du sentiment d'estime de soi »¹⁷³, le « délire de petitesse »¹⁷⁴ ou bien encore l'« auto-dépréciation »¹⁷⁵, mais également geste critique : l'être mélancolique est un sujet en résistance. C'est ce que Peter Handke nous donne à comprendre dès la première phrase de la *Nuit morave* (« Chaque pays a sa Samarkand et sa Numancia »)¹⁷⁶. En évoquant ces deux villes, il place son rapport aux origines non seulement sous le signe de la légende et de la fabulation (Samarkand), mais également sous celui de la résistance¹⁷⁷. Si l'affect qui s'empare des personnages et déclenche le voyage, est un désir

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 58.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² C'est notamment ce que nous explique Jean-François Hamel en conclusion de son ouvrage. Jean-François Hamel, *op. cit.*, pp. 212-213.

¹⁷³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 147.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 151.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 150.

¹⁷⁶ *NM.*, p. 9 / *MN.*, p. 7 : « Jedes Land hat sein Samarkand und sein Numancia »

¹⁷⁷ Le narrateur nous explique un peu plus tard l'histoire de cette ville qui fut le théâtre, entre -143 et -133 avant notre ère, d'une opposition de la ville ibérique aux troupes romaines lors de la Troisième guerre punique.

jamais assouvi, échouant toujours dans l'imminence de son achèvement, il exprime aussi en réalité la récalcitrance et les résistances d'un sujet d'écriture qui, en « cédant à ses propres scintillations »¹⁷⁸, est également contestation des normes. Comme nous l'apprend en effet Judith Butler, la vie ne peut s'éprouver qu'expropriée et sur fond de perte (de soi, des origines). Pour la philosophe américaine, la mélancolie ne désigne pas seulement le constat de la perte des origines du soi, elle est plus fondamentalement le constat que la perte est sans réponse et qu'en aucun cas il n'est possible de revenir sur elle.

Ici s'éclaire la mélancolie qui caractérise le poète Juan Lagunas dans *La Nuit Morave*. Le poète Juan Lagunas dont l'ex-auteur fait la connaissance après le symposium sur le bruit et le silence, est qualifié de « mélancolique ». Il dit notamment : « Une fois nous avons une patrie : nous pouvions dénommer. Car pour tout il y avait un nom, un nom pour chaque moment de la vie, aussi pour les moments qui se répétaient. Nous pouvions Dieu, et ce temps-là est passé, et plus jamais il ne reviendra »¹⁷⁹. La mélancolie, qui est ici synonyme d'une vie « hors de soi » qui prend en compte sa propre vulnérabilité, est alors également l'occasion de la contestation, comme c'est le cas lors du repas de clôture du symposium sur le bruit. Il s'y instaure un « silence mélancolique », s'expliquant par la perspective d'être à nouveau exposé au vacarme du dehors et par la volonté de goûter une dernière fois peut-être à l'apaisement. La mélancolie est ici conscience douloureuse du travail de la norme dans la vie, susceptible de devenir une réplique du travail des normes par la vie. La prise en compte de la perte déclenche en même temps une sourde révolte qui, une fois les participants rentrés chez eux, pourraient prendre la forme habituelle de la mélancolie, à savoir « un lent dépérissement », ou, autre manifestation de l'état mélancolique, un « soudain accès de folie »¹⁸⁰ qui naîtrait d'une violente opposition au monde extérieur et à ses normes :

Le bruit avait un système, et c'était un système, faisant depuis longtemps le tour du monde, et les îlots de silence, ici et là, que ce fût en Europe ou n'importe où, n'étaient jamais qu'une propagande, ou une offre commerciale, une marchandise, un stimulant pour dépliant touristique. Et le système du bruit était indestructible, et la seule façon encore possible de contrecarrer sa puissance démesurée était justement l'accès de folie, lequel, « pour de bonnes raisons », partout dans le monde, était « en floraison », à ceci près que les fous furieux ne se précipitaient jamais sur les « bonnes » personnes. (NM., p.128)

¹⁷⁸ Daniel Klébaner, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978, p. 13.

¹⁷⁹ NM., p.138 / MN., p. 191 : « „Einmal“, sagte Juan Lagunas dann, „hatten wir ein Vaterland: konnten wir benennen. Denn für alles gab es einen Namen, Namen für jeden Moment im Leben, auch für die Momente, die sich wiederholten. Die Mutter konnten wir benennen, und den Sohn. Gott, und diese Zeit ist vergangen, und nie wird sie wiederkehren [...]” »

¹⁸⁰ NM., p. 129 : « Ils rentreraient chez eux pour un lent dépérissement ou , pourquoi pas, pour un soudain accès de folie. » / MN., p.177 : « Sie würden heimkehren für ein langsames Zugrundegehen oder, wenn schon, für einen plötzlichen Amoklauf. »

Der Lärm hatte ein System, und war ein System, ein längst weltumspannendes, und die Inseln der Stille, da und dort, ob in Europa oder sonst wo, war nichts als Propaganda, oder ein Kaufangebot, eine Ware, oder ein Anreiz für einen Reiseprospekt. Und das Lärmsystem war unzerstörbar, und die einzig noch mögliche Gegengewalt gegen seine übermächtige Gewalt war eben das Amoklaufen, das „aus guten Gründen“ überall in der Welt „in Blüte“ war, nur daß alle die Amokläufer jeweils auf die Falschen losgingen – die „Richtigen“ ließen sich nicht blicken, oder es gab sie überhaupt nicht, jedenfalls nicht in Fleisch und Blut. (MN., p.177)

Cette révolte qui ne sait comment s'exprimer doit trouver d'autres armes pour lutter. Pour échapper à ce déchaînement de folie furieuse, les participants du symposium trouvent une solution : c'est de l'intérieur de ces configurations stratégiques que la résistance peut opérer, autrement dit à partir de la mélancolie elle-même puisqu'elle n'est autre que le fait de s'éprouver dépossédé sans savoir de quoi : « Ce n'est qu'à la fin du dîner qu'on vit s'élever, se libérer, comme du fond de cette mélancolie commune, muette et ramassée, loin de toute cette folie furieuse, quelque chose comme une résistance »¹⁸¹.

c. « Celui qui soulèvera cette dalle ... »

L'étroite articulation entre mélancolie et résistance est manifeste dans le discours de l'écrivain Juan Lagunas, poète qualifié justement de « mélancolique ». En prononçant ces paroles, le personnage revêt la même fonction que celle d'Antigone auprès de Judith Butler¹⁸². Martin Rueff, dans la préface à *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, explique en effet que

[d]ans la conférence de Francfort, un spectre rôde et réclame justice pour les sans deuil, pour les sans sépulture, pour ceux dont la mort est laissée pour compte. Ce spectre, c'est celui d'Antigone. [...] Elle se dresse, farouche et douce ; elle est la résistante qui parle pour les sans deuil et avec eux. Elle lève la voix. Offrir sa voix aux sans deuil est une des tâches de la philosophie qui vient : une tâche à propos de laquelle on ne peut séparer morale et politique. Une tâche qui est *radicalement* politique¹⁸³.

Alors que les autres passagers du bus qui accompagnent le personnage principal de la *Nuit Morave* gardent les yeux rivés vers le haut de la montagne, mouvement rectiligne du voyage et du regard, l'ex-auteur tourne la tête et découvre à ce moment la présence des militaires qui accentuent le sentiment d'angoisse et de peur, mais surtout le renvoie à une dette, une faute,

¹⁸¹ NM., p. 129 / MN., p.178 : « Am Ende des Nachtmahls stieg wie aus dem Grunde der gemeinsamen stummen, geballten Schwermut, fern vom Amok, noch etwas Widerständisches auf »

¹⁸² Pour une analyse plus précise de la mélancolie et du deuil chez Judith Butler, nous renvoyons à la contribution de Sarah-Anaïs Crevier-Goulet, « Pleurer les sans deuil ». Antigone, la vulnérabilité, la résistance », *MuseMedusa*, n° 4, 2016, <http://musemedusa.com/dossier_4/sarah-anais-crevier-goulet/> [Page consultée le 03 octobre 2018].

¹⁸³ Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, trad. Martin Traduction Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014, pp. 50-51.

une responsabilité qui sera plus vive encore lors de ce « singulier pique-nique »¹⁸⁴ au cours duquel se font subitement entendre des pleurs :

Des pleurs, parmi ces émigrants, jaillirent, en rien comparables à ceux de la foule qui au matin les avait accompagnés : des pleurs dont on voulait sur-le-champ se détourner, que ce fût vers le ciel, ou vers la terre, ou vers n'importe où, mais se détourner ; desquels, sans faute personnelle et sans même l'impulsion d'incriminer qui que ce soit, on se sentait responsable ; qui appelaient à la responsabilité. (NM., p. 63)

Nicht zu vergleichen mit dem der Menge, die ihnen am Morgen das Geleit gegeben hatte: ein Weinen, vor dem man sich auf der Stelle abwenden wollte, ob zum Himmel, oder zur Erde, oder nirgendswohin, nur sich abwenden; für das man sich, ohne eigene Schuld und auch ohne Drang, sonst jemand zu beschuldigen, verantwortlich fühlte; das einen zur Verantwortung rief. (MN., pp. 85-86)

Plantée dans un décor de veillée funèbre Cette expérience vient de ce que le passé et l'histoire dont les personnages sont les héritiers ne leur appartiennent pas ou plus, ne sont pas accessibles sous une forme cohérente, compréhensible ni même représentable : « Il n'y avait plus rien à hériter chez nous, en tout cas, il n'y avait rien eu de la sorte depuis bien longtemps »¹⁸⁵. La responsabilité s'opacifie, se condense en énigme qui transgresse l'ordre du récit et du voyage. On le voit avec cet exemple, ce ne sont donc pas les morts qui viennent hanter les vivants mais les béances que le mort abandonne aux vivants : « Car le fantôme qui revient hanter est le témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre. »¹⁸⁶ La distanciation qui en résulte et qui prend la forme d'une inadéquation de soi à soi, c'est-à-dire d'une présence différée à soi-même, provient également d'un télescopage entre deux réalités : celle de l'Auteur et celle de ses compagnons de voyage. Progressivement, ce rituel laisse place à un autre rituel, à une autre procession et les « pleurs et sanglot d'il y avait un instant »¹⁸⁷ et dont il n'y avait déjà plus trace : « Oui, cela existait : des bonds, des culbutes, des *salti mortali* de deuil, une procession de deuil qui fuse et bondit. C'était un deuil effréné ; une résistance là où toute résistance était vaine, et d'autant plus absolue. »¹⁸⁸

Le voyage mis en scène dans ces récits de l'impossible filiation prend alors une toute autre tournure au sens où le retour aux origines renvoie avant tout à un travail de deuil, plus précisément à un héritage qui n'est jamais une chose possédée. Il concerne certes la filiation

¹⁸⁴ NM., p. 40 / MN., p. 51 : « (zu erben war bei uns, jedenfalls von der Art, schon lange nichts mehr, war nie etwas gewesen) »

¹⁸⁵ NM., p. 63 / MN., p. 85 : « Seltsames Picknick »

¹⁸⁶ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 2001, p. 431.

¹⁸⁷ NM., p. 50 / MN., pp. 66 : « Keinerlei Nachwehen von dem Weinen und Schluchzen gerade noch »

¹⁸⁸ NM., p. 53 / MN., pp. 70-71 : « Ja, das gab es: Hochspringen, Purzelbaumschlagen, Salto mortale vor Trauer, eine Sprint – und Springprozession der Trauer. Es war eine wilde Trauer; ein Widerstand zwecklos war, und umso unbedingter. »

qui relie le sujet à ses ascendants et descendants, mais il ne peut s'exprimer que sous la forme d'une écriture chiffrée. La résistance du spectre met en évidence une autre forme de deuil. Celui-ci ne correspondrait plus au modèle freudien consistant en la capacité de transférer son attachement pour un objet sur un autre objet¹⁸⁹. Cette distinction entre deuil réussi et deuil échoué est reprise et développée par Torok et Abraham¹⁹⁰. Les deux psychologues américains reprennent dans *L'Écorce et le noyau* les théories freudiennes pour analyser plus précisément les deux versants du deuil sous l'angle de l'introjection et de l'incorporation. Le processus lent, progressif et laborieux de l'introjection préserve l'objet vivant en lui, avec les pulsions qui l'accompagnent et qui continuent à produire leurs effets (vœux inconscients, refoulement, retour du refoulé). Cette introjection est une inclusion, un élargissement du moi. Cela correspondrait au deuil réussi, « normal ». Dans l'incorporation au contraire, le moi tente de s'identifier à l'objet, mais il ne le garde pas en lui comme partie vivante. Ce qui est intact en lui, dans son moi, c'est un mort. L'introjection qui a échoué est remplacée par une incorporation fantasmatique, immédiate, hallucinatoire. La perte réelle de l'objet ayant été refusée, une sorte de magie opère en silence, en secret. L'objet-plaisir est approprié, mais comme corps étranger, exclu, clandestin. Pour effacer les traces de cette dissimulation, il faut une crypte : tombeau, caveau ou monument. Les circonstances de cette incorporation sont marquées dans la crypte, mais bannies.

Or, comme nous le voyons avec l'effet de *revenance*, la crypte n'est pas refermée et la perte n'est pas refoulée. Au contraire, les récits du corpus se présentent tous la volonté de repartir en quête de l'objet perdu : il s'agit de ré-ouvrir le tombeau. Cette démarche renvoie à la scène de Lancelot évoquée et citée dans *Kali*. Dans le train pour Kali, la chanteuse lit le « livre trouvé pendant la nuit, calciné »¹⁹¹. La tête de chapitre « Un pays dont nul ne revient » nous renseigne, sans jamais l'expliciter cependant, sur l'ouvrage en question qui est *Lancelot ou le chevalier à la charrette*. Peter Handke cite le texte en ancien français, avant de nous donner la traduction, proférée par le personnage dont « les lèvres se remirent à bouger » :

« Un pays, dont nul ne revient : ce fut un malheur pour vous d'être venu ici, beau et doux seigneur, un grand dommage pour vous. Car comme nous ici vous serez aussi en esclavage et en exil. – Et vous là, d'où êtes-vous ? a-t-il demandé. – Seigneur, de votre pays nous sommes ... des étrangers ici ... Et tout étranger qui vient ici, il lui faut rester. Ce pays ne le laissera jamais libre. Chacun peut y entrer à son gré. Mais ensuite, il doit rester. Votre destin est scellé, jamais plus, je pense, vous ne repartirez d'ici. » (*Kah.*, p. 30)

¹⁸⁹ Sigmund Freud, *Métapsychologie*.

¹⁹⁰ Nicolas Abraham et Maria Torok, *op. cit.*

¹⁹¹ *Kah.*, p. 29 / *Kv.*, p. 36 : « das in der Nacht gefundene, angekohlte Buch »

Ein Land, aus welchem keiner wiederkehrt: Ein Unglück war's für Euch, daß Ihr hierher kamt, schöner sanfter Herr, ein großer Schaden für Euch. Denn wie auch wir hier werdet Ihr in Sklaverei und im Exil sein. – Und Ihr da, Ihr seid von wo? hat er gefragt. – Herr, aus Eurem Lande sind wir ... Fremde hier ... Und ein jeder Fremde, der hierherkommt, muß hier bleiben. Dieses Land, es gibt ihn nimmer frei. Jeder kann es betreten nach Belieben. Aber dann, dann muß er bleiben. Euer Schicksal ist besiegelt, niemals, denke ich, kommt Ihr von hier mehr weg.“ (Kvw., pp. 36-37)

Revenir à l'origine, c'est mettre fin à l'exil et se livrer à un travail de deuil qui nous délivre de l'assujettissement aux ancêtres. Voici la réponse de Lancelot :

« Je reviendrai d'ici, a-t-il répondu. – Comment ? Vous croyez à une issue ? – Oui, s'il plaît à Dieu. Moi en tout cas je ferai mon possible. Alors les autres aussi pourraient revenir sans hésiter de ce pays, à la liberté. Car il est dit : dès que l'un d'entre nous échappe de cette prison, alors tous les autres auront aussi le droit de filer sans encombre et sans obstacles. » (Kah., p. 31)

„Ich werde von hier wegkommen, hat er geantwortet. – Wie? Ihr glaubt an einen Ausweg? – Ja, wenn es Gott so gefällt. Ich jedenfalls werde tun, was ich nur kann. – Dann könnten auch die anderen ohne Bedenken weggehen aus diesem Land, in die Freiheit. Denn es heißt: sowie auch bloß einer von uns ausbricht aus diesem Gefängnis, dürfen dann auch alle die anderen unbefangen und ungehindert sich auf und davon machen.“ (Kvw., p. 38)

La référence au roman médiéval esquisse une troisième voie, un troisième travail du deuil que Derrida appellera le « deuil du deuil »¹⁹². Le philosophe français propose de revoir la délimitation esquissée par Torok et Abraham. Qu'il s'agisse de l'introjection ou de l'incorporation, l'autre est gardé dans le moi, il est approprié, ce qui conduit Derrida à s'interroger sur la pertinence de la distinction. Il y aurait selon lui un lieu cryptique, bipolaire, où l'autre, vivant-mort, serait clandestinement gardé comme étranger. Si l'on retient la distinction conceptuelle entre introjection et incorporation, le fantasme d'incorporation n'exclut pas l'introjection : il en est l'impossibilité, le simulacre. Déplacer ce fantasme, c'est ouvrir à des compromis et des passages. L'incorporation, qui est contradictoire dans sa structure, n'est jamais achevée. Elle est toujours travaillée par l'introjection. C'est là tout le sens de la scène de Lancelot évoquée dans *Kali* : ne pas fermer le tombeau, le rouvrir, pour devenir le passeur entre les deux mondes et relancer le commerce avec les spectres, non pas les bannir, mais vivre avec, leur redonner droit de cité dans le monde des vivants. C'est cela vivre et rendre justice. De ce point de vue, le départ de Porodin illustre parfaitement ce troisième deuil, ce nouveau travail de deuil qui part de la perte et de l'absence pour faire revivre les spectres qui vivent encore en soi. Précisant le désintérêt de ses compagnons de voyage pour les conditions du départ ainsi que pour le décor dans lequel il a lieu, tout affairés qu'ils sont à manger, boire, parler ou

¹⁹² Jacques Derrida, *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992, p. 54.

dormir ¹⁹³, l'ancien auteur pose un regard sur l'arrière-cour qui, à l'instar de la chanteuse dans *Kali*, équivaut à soulever cette dalle pour permettre aux morts bannis de faire retour dans le réel. Peter Handke décrit avec soin le départ du bus. Il commence par les habituelles effusions de sentiments qui accompagnent les adieux, ces « [grands] signes dehors dans la décharge, auxquels on ne répondait qu'à peine dans à l'intérieur du car » ¹⁹⁴, puis les premières secousses du véhicule dont la lenteur permettait à la foule de l'escorter. Très vite la description se pare d'une dimension liturgique, à tel point que l'étroitesse de la ruelle d'accès devient une voie d'accès à un autre monde :

En vérité, sur ce tronçon intermédiaire, il n'y avait ni maisons, ni arbres, ni véhicules, et ce n'était pas non plus une ruelle, mais bien plutôt un simple passage, passage seulement parce que nous virions là, particulièrement secoués, dans un terrain qui, entourant l'église [...] semblait un no man's land. (*NM.*, p. 51)

In Wahrheit gab es auf diesem Zwischenstück weder Häuser noch Bäume noch Fahrzeuge, und das war auch keine Gasse, vielmehr eine bloße Passage, eine Passage, die erst mit da Durchkurven, dem da besonders ruckhaften, entstand, in einem die Kirche [...] umgebenden scheinbaren Niemandsland. (*MN.*, p. 67)

Dans un premier temps, le regard est happé par le vide et le non-être qui règnent dans cette zone intermédiaire ou rien ne signale la présence humaine. Ce n'est qu'après une correction du regard rendu attentif à des détails qui saillent désormais de ce lieu évidé de toute présence, que l'absence dévoile une présence, mais une présence spectrale : « Semblait : car ce no man's land était un cimetière, aux tertres funéraires si petits qu'ils dépassaient à peine de l'herbe, les plaques, si toutefois elles existaient, à une vingtaine de centimètres du sol tout au plus. » ¹⁹⁵. Le déroulement du regard suit donc une progression de dévoilement des béances qui souligne la résistance de l'héritage.

¹⁹³ *NM.*, p. 50 : « Mais la plupart, à peine assis, ne s'occupèrent plus que d'eux-mêmes, et, qu'on fût en couple ou en famille, chacun vraiment à part soi, déballant sur-le-champ son casse-croûte, croquant une pomme, entamant une bouteille, se rongant les ongles, commençant une grille de mots croisés, de sudoku [...]. » / *MN.*, p. 65 : « Die meisten aber, kaum saßen sie, waren nur noch mit sich selber beschäftigt, und zwar, auch paarweise oder als Familie, ein jeder völlig für sich, wickelte auf der Stelle sein Eßpaket aus, biß in einen Apfel, setzte eine Flasche an, knabberte an den Fingernägeln, machte sich ans Lösen eines Kreuzworträtsels, eines Sudoku. »

¹⁹⁴ *NM.*, p. 49 / *MN.*, p. 65 : « Großes Winken draußen auf dem Schuttplatz, das im Businnern kaum erwidert wurde. »

¹⁹⁵ *NM.*, p. 51 / *MN.*, p. 67 : « Scheinbar: denn dieses Niemandsland war ein Friedhof, mit Grabhügeln so klein, daß sie kaum aus dem Gras ragten, die Schilder, wenn es überhaupt welche gab, gerade eine Handbreit über dem Erdboden. »

2. Le sujet exproprié

Les œuvres de notre corpus se rattachent de ce point de vue aux « poétiques de la répétition » qui « reviennent en quelque sorte à Ithaque, mais [...] pour réaffirmer [...] les conditions nécessaires de l'historicité que sont la mort et la naissance »¹⁹⁶. Le trouble de la transmission englobe un processus qui dépasse « le seul horizon des individus ou des généalogies restreintes pour englober l'idée d'une histoire de l'humanité » et questionner « l'organicité intergénérationnelle qui semblait assurer auparavant la cohésion d'une tradition partagée »¹⁹⁷. La dialectique de la dés-appartenance et de la ré-appartenance se révèle proprement intenable et fait vaciller l'individu, le fait sortir « hors de ses gonds »¹⁹⁸. Hamlet rejoint alors Ulysse : le retour à Ithaque débouche sur une disjonction, une inadéquation de soi à soi qui soumet les personnages au régime de la spectralité.

a. Retour à Ithaque

Si tous les textes du corpus thématisent cet aspect, la *Nuit morave* illustre au mieux la rupture introduite par le spectre. Comme l'indique Fabjan Hafner, ce texte se présente à bien des égards comme une réécriture de l'*Odyssée*, à ceci près qu'Ulysse « n'est pas rentré, il est juste de passage »¹⁹⁹, le voyage est censé s'achever par le retour à Ithaque, autrement dit le retour aux origines et le recouvrement de l'identité perdue. Il apparaît cependant que la reconnaissance, consacrée dans le texte homérique par les retrouvailles avec le chien Argos, fait défaut :

Non, le cabot ne le reconnut pas ou ne voulut pas le reconnaître ; au lieu de de lui lécher les mains et le visage, il lui grogna dessus, reculant alors pas à pas vers le village, ou du moins ce qu'il en restait. Dans Samarkand, s'aperçut alors celui qui prétendument « s'en retournait au pays », on retrouvait les mêmes voyelles que dans Stara Vas, le nom de son village, les trois mêmes A-A-A. Un retour au pays était donc tout de même possible ? (*NM.*, p. 327)

Nein, der Köter erkannte ihn nicht, oder wollte ihn nicht erkennen; statt ihm über Hände und Gesicht zu lecken, knurrte er ihn an, wich nur Schritt für Schritt in das Dorf, oder was von dem übrig war, zurück. Samarkand, fiel dem Möchtegern-Heimkehrer dann auf, hatte

¹⁹⁶ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 215.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ Ce phénomène de la disjonction renvoie au spectre du père devant laquelle Hamlet dira « The time is out of joint » (Acte I, scène 5).

¹⁹⁹ Fabjan Hafner, *op. cit.* 341. « Doch Odysseus ist nicht heimgekehrt, sondern bloß auf der Durchreise » [je traduis]

dieselben Selbstlaute wie *Stara Vas*, der Name des Dorfs, und gleich viele: A-A-A. War also nicht doch eine Heimkehr möglich? (*MN.*, pp. 461-462)

Plus que l'absence de repère et le trouble dans l'identité qui en découle, c'est le sentiment d'étrangeté qui prédomine. De même que le héros homérique, une fois arrivé sur les rivages d'Ithaque, se trouve incapable de reconnaître son île par une manœuvre de la déesse Athéna²⁰⁰, l'Auteur se heurte à la même difficulté :

Si toutefois il connaissait le lieu, il ne le reconnut pas ce jour-là. Pendant une longue heure, il ne reconnut plus rien du tout, bien que ce fût nécessairement la région d'où il venait, son village de naissance et d'enfance à deux pas, derrière la prochaine éminence, ou peut-être pas ? Cette immense chaîne de montagnes sur l'horizon, au sud, escarpements calcaires, c'étaient censément les Karawanken, derrière lesquelles, pour lui, ses Balkans commençaient – ce n'étaient pas elles, mais un massif inconnu. (*NM.*, p. 321)

Wenn er den Ort gekannt hatte, so erkannte er ihn an diesem Tag nicht wieder. Nichts erkannte er da für eine lange Stunde wieder, obwohl das doch seine Heimatgegend sein mußte, sein Geburts- und Kindheitsdorf ganz nah, hinter der nächsten Anhöhe, oder etwa nicht? Die himmelhohe Bergkette am südlichen Horizont, schroffer Kalk, das hätten die Karawanken sein sollen, hinter denen für ihn sein Balkan begann – das waren sie aber nicht, sondern ein fremdes, wie von ganz woanders her dahinversetztes Massiv [...]. (*MN.*, p. 453)

Outre la chaîne de montagnes, il est fait allusion à d'autres éléments du paysage tels que la Drave et la Saualpe qui, loin de permettre au personnage de « les localiser, elle et le paysage tout entier, étrangers, si étrangers, même le village ensuite »²⁰¹ accentue le sentiment d'étrangeté qui fait vaciller tous les repères spatiaux :

Où était-il ? Ciel, où était-il ? Son prétendu paysage d'enfance lui paraissait si étranger, sens dessus sens dessous, et lui-même il lui semblait que, sitôt qu'il chercherait encore à s'orienter, son être tout entier se retournerait vers l'extérieur pour se confondre à ce chaos qui l'assaillait de toutes parts, où qu'il porte ses yeux. Il voulait partir, loin d'ici, rejoindre son village. Mais où qu'il porte ses pas : la voie était barrée. Pas d'accès. (*NM.*, p. 323)

Wo war er? Himmel, wo war er? Auf den Kopf gestellt, so fremd, kam ihm die vermeintliche Kindheitslandschaft vor, und ihm selber war, als würde beim nächsten Versuch einer Orientierung sein Inneres nach außen gestülpt, und er wäre ein Teil des Chaos, das, wohin er auch blickte, von allen Seiten ihm auf den Leib rückte. Er wollte weiter, weg von da, heim ins Dorf. Aber wohin er sich auch wendete: der Weg war versperrt. (*MN.*, pp. 455-456)

L'étrangeté ne tarde pas à se transformer en une expérience de peur intense. Très rapidement, il ne s'éprouve plus lui-même comme un « voyageur », mais comme un « homme pourchassé, bousculé, aussi bien par lui-même. »²⁰² La traversée véritablement cauchemardesque de cette zone n'apaise guère ce sentiment. Au contraire, il s'accroît et prend

²⁰⁰ *L'Odyssée*, chant XIII.

²⁰¹ *NM.*, pp. 321-322 / *MN.*, p. 454 : « unmöglich, ihn und die ganze Landschaft zu orten, fremd, so fremd, auch die Ortschaft dann. »

²⁰² *NM.*, p. 323 / *MN.*, p. 456 : « ein Verfolgter, ein Gehetzter, auch von sich selbst. »

la forme d'une agression venant de l'extérieur. Cette persécution se manifeste tout d'abord par un bestiaire des plus terrifiants. L'Auteur se retrouve en effet transporté dans une contrée abritant des animaux exotiques et hostiles aux contours mal définis :

Il faisait jour depuis très longtemps, et une chauve-souris zigzaguait dans son champ de vision et se jouait de lui. Ou n'était-ce pas plutôt une hirondelle qui annonçait un orage, voletant tout près du sol dans la touffeur soudaine ? Non, [...] même les hirondelles se jouaient de lui. Un chameau passait bringuebalant, venu d'un cirque ambulante ? Non. Ce lion qui rugit un bref instant, lui, si ? Ou n'était-ce pas plutôt un homme derrière des volets clos ? (NM., pp. 323-324)

Es war längst Tag, und eine Fledermaus zickzackte durch sein Blickfeld, und narrete ihn. Oder war das eine Schwalbe gewesen, die ein Gewitter anzeigte, indem sie in der unvermittelt heranwallenden Schwüle nah am Boden kurvte? Nein [...]. Auch die Schwalben, sie narreten ihn. Ein Kamel schaukelte vorbei, das zu einem Wanderzirkus gehörte? Nein. Der Löwe, der jetzt einmal kurz aufbrüllte, aber wohl? (MN., p. 455-456)

La séparation constitutive du sujet spectral semble s'accompagner d'une division du complexe perceptif du personnage et du monde qui l'entoure, comme si ce qui lui est accessible, reconnaissable ou compréhensible lui échappait dans la manifestation sensible et défaisait sans cesse sa forme. Incapable de reconnaître les formes animales et, par-delà, les signes dont ils sont porteurs et qui apaiseraient son trouble extrême, le personnage, fait un pas de plus dans le cauchemar au paragraphe suivant. Il constate non seulement que « [j]amais encore il n'avait circulé dans un lieu aussi étranger, parmi des gens, des animaux, des choses aussi étrangères qu'ici, dans sa région natale. »²⁰³. Il fait alors l'expérience de différence et de la disjonction de soi qui affecte également le monde autour de lui :

Rien ne se répétait en cette heure d'égarement. À un miroir de rue, où se reflétait le paysage derrière le tournant, en succédait un autre, comme identique, mais cette fois avec son image spéculaire à lui, le divagant, face à laquelle, comme confronté à un étranger homicide, il reculait de plusieurs pas. (NM., pp. 324-325)

Nichts wiederholte sich in der Stunde seines Herumirrens. Auf den Straßenspiegel, in dem sich die Landschaft hinter der Kurve spiegelte, folgte ein wie identischer, aber diesmal mit seinem, des Irrenden, Spiegelbild, vor dem er, als vor einem todschlagbereiten Fremdling, nicht bloß einen Schritt zurückwich. (MN., p. 458)

La fin déceptive de cette odyssee laisse place ici à une autre forme de retour possible, à un retour différentiel pour ainsi dire et qui serait l'apanage des spectres. Alors que dans le récit homérique, le retour à Ithaque couronne une identité retrouvée, l'unité d'un sujet qui, après la séparation, recouvre son unité, son unicité (à nouveau adéquation de soi à soi), le voyage

²⁰³ NM., p. 324 / MN., p. 458 : « An einem fremderen Ort, unter fremderen Menschen, Tieren, Dingen als jetzt hier in seiner Stammgegend hatte er sich nie bewegt. »

s'achève ici sur l'impossible adéquation de soi à soi, sur un écart différentiel : « Et le voici dans l'autocar qui le ramène à Porodin et sur la Morava. [...] La boucle se fermait. Se fermait-elle ? »²⁰⁴

La boucle ne se boucle pas et fait apparaître bien au contraire la clandestinité de l'être, elle réveille ces formes qui sommeillaient en lui et le hantaient depuis le départ. Dans le bus presque vide se trouvent en effet deux personnages : « un passager qui était venu s'asseoir au fond près de lui, comme s'il cherchait de la compagnie »²⁰⁵ et surtout un « troisième passager » qui était « tout jeune » et « tournait son visage vers lui ». Cette présence tierce n'est pas seulement l'altérité qui fendille la subjectivité de l'ex-auteur. L'hésitation de l'ex-auteur à le qualifier de « tout jeune » (« Ce troisième [passager], c'était quelqu'un, comment dire ? tout jeune »)²⁰⁶ indique suffisamment que l'enfance qu'il incarne n'est pas « un âge », mais bien plutôt « *infantia*, ce qui ne parle pas, ne se parle pas », une enfance « qui hante le discours adulte et qui lui échappe. »²⁰⁷ Le retour chez Peter Handke se présente avant tout comme une itération qui, loin de sceller l'unité et l'identité recouvrée des personnages dans l'unité de la personne, en accentue au contraire l'inadéquation de soi à soi. Si le voyage a souvent pour but de retrouver l'enfant perdu et de reconstruire une filiation, il apparaît cependant très rapidement, comme le formule explicitement le personnage de *Kali* que ces êtres sont davantage à la recherche de leur âme : « j'ai perdu mon âme. Et que veut dire : j'ai perdu mon âme ? Cela veut dire que je n'ai plus de membrane pour autrui. La membrane est déchirée. »²⁰⁸ La quête erratique recouvre alors les personnages handkéens d'un voile spectral.

En revenant sur leurs pas, ces êtres redoublent et dédoublent une présence qui vient « hanter » la première :

Dans le cours de sa vie l'auteur en avait écrit beaucoup, de ces livres de nuit que la lumière du jour dissipait en un rien de temps. Un rien ? Vraiment ? Il lui était resté quelque chose de chacun d'eux, quelque chose d'incarné, de sorte qu'il n'arrivait pas à croire qu'ils avaient bel et bien disparu, et que ces livres d'une nuit n'avaient jamais été. Et ce qui restait, ce qui s'incarnait, qu'était-ce pour lui ? Ce qui lui restait de chaque livre de nuit, c'était une saveur. Le livre existait quelque part ; ce n'était pas une *Fata Morgana* nocturne ; il durait ; il en goûtait la saveur. Et ce goût à chaque fois avait aussi un avant-goût. Et il y avait quelque chose encore qui lui restait de la nuit : un mot du temps arabe de l'auteur, et qui

²⁰⁴ *NM.*, p. 378 / *MN.*, p. 534 : « Und so saß er dann im Bus zurück nach Porodin und an die Morawa. [...] Der Kreis schloß sich. Schloß er sich? »

²⁰⁵ *NM.*, p. 378 / *MN.*, p. 534 : « Trotzdem hatte sich ein Passagier hinten neben ihn gesetzt, so als suche er Gesellschaft. »

²⁰⁶ *NM.*, p. 380 / *MN.*, p. 538 : « Der Dritte, das war jemand, wie hieß das einmal? Blutjunger. Er saß ganz vorne und hatte das Gesicht zu ihm gedreht. »

²⁰⁷ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 7.

²⁰⁸ *Kah.*, p. 116 / *Kv.*, p. 157 : « Und was heißt: ich habe meine Seele verloren? Es heißt, ich habe keine Membran zum anderen mehr. Die Membran ist gerissen. »

signifiait « passer la nuit en palabres », et c'était *samara*. Encore, après *Stara Vas* et *Samarkand*, les trois *a.* (*NM.*, pp. 394-395)

Nicht wenige solcher nächtlicher Bücher hatte der Autor im Lauf seines Lebens verfaßt, die vom Tageslicht in nichts aufgelöst worden waren. In nichts? Wirklich? Etwas blieb in ihm von ihnen allen, etwas Leibhaftiges, so daß er nicht glauben konnte, sie seien tatsächlich verschwunden, und es habe diese Bücher einer Nacht nie gegeben. Und als was empfand er das Bleibende, das Leibhaftige? Was ihm von einem jeden Nachtbuch blieb, war ein Geschmack. Das Buch gab es irgendwo; es war keine nächtliche Fata Morgana; es hatte Bestand; er konnte es schmecken. Und der Geschmack hatte jedesmal auch einen Vorgeschmack. Und es gab noch etwas, das ihm blieb von der Nacht: ein Wort aus des Autors arabischer Zeit, und das bedeutete »die Nacht im Gespräch verbringen«, und es lautete *samara*. Wieder, nach *Stara Vas* und *Samarkand*, das dreimalige *a.* (*MN.*, p. 559)

L'étrangeté provoque une véritable séparation, une scission de l'identité. L'écriture et le sujet se replient sur la puissance évocatoire de la cité persane ainsi que sur le monde du livre. La référence à Philip Kopal opère un glissement entre le monde réel, biographique et le monde littéraire et intertextuel. La fuite définit l'essence de l'individu parce qu'elle est sans fin, elle ne peut aboutir et consacrer l'origine retrouvée : le personnage reste pris dans un mouvement différentiel qui le destitue de toute souveraineté et marque une sortie de soi.

b. Monolinguisme de l'autre

L'échec de la reconnaissance scelle et diffère dans un mouvement sans fin le retour à l'origine. Il inscrit par là-même une disjonction au cœur de l'être qui se voit condamné à vivre dans l'espace indéterminé qui ne correspond ni à la réalité, ni à l'imaginaire. On le voit, la tentative de ré-appartenance et de ré-appropriation de l'héritage n'aboutit pas car l'identification à laquelle aspire l'auteur autrichien est profondément marquée par la perte de l'origine et de l'appartenance, par une absence qui engendre une distanciation de soi à soi et, partant, un sentiment d'étrangeté à soi-même. La disjonction originelle qu'éprouvent les personnages handkéens s'expliquent donc par une dés-appartenance initiale et une impossible ré-appartenance, du moins à la communauté réelle. En effet, pour lui comme pour son personnage, les Balkans recouvrent une réalité toute autre qui commence dès le massif des Karavanke, ces montagnes qui s'élèvent à la frontière de l'Autriche, la Carinthie plus précisément, et de la Slovénie, pour laquelle le protagoniste privilégie une vision toute personnelle de cette région ancrée dans une mythologie privée et forgée dans son enfance. Cela s'explique notamment par la biographie de Peter Handke dont le père biologique ainsi que le beau-père étaient soldats allemands pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que sa mère était d'origine slovène. Cette double ascendance a nourri un fort sentiment de dédoublement,

l'amenant notamment à se désigner, dans une lettre à Alfred Kolleritsch, comme un « villageois slovène et carinthien en même temps »²⁰⁹. Dans une autre lettre adressée à Alfred Kolleritsch, Peter Handke écrit en effet que

la Carinthie est une zone frontalière, et que toutes les zones frontalières sont à la fois plus vivantes que toute autre région, et plus limitées, plus étriquées, parce que toujours, presque toujours, le problème entre deux États ou aussi entre deux langues rôde comme un fantôme²¹⁰.

La zone intermédiaire que constitue cet espace est propice au dédoublement, au sentiment de duplicité qui naît devant la vision de son propre spectre : « C'est à la campagne qu'elle est née, cette sensation d'avoir un double, dans cette Carinthie du Sud, à la fois catholique et paysanne, mais encore essentiellement slovène. Peut-être [...] cela est-il lié au fait de quitter un milieu pour s'implanter dans un autre. »²¹¹

L'auteur semble ne pas y parvenir toutefois. En effet, la Slovénie joue le même rôle que Paris pour Derrida. Le philosophe français dévoile dans *Le Monolinguisme de l'autre* la relation bien particulière qui relie un fils d'immigré à la métropole et qu'il formule en ces termes :

La métropole, la Ville-Capitale-Mère-Patrie, la cité de la langue maternelle, voilà un lieu qui figurait, sans l'être, un pays lointain, proche mais lointain, non pas étranger, ce serait trop simple, mais étrange, fantastique et fantomal. Au fond, l'une de mes premières et plus imposantes figures de la spectralité, la spectralité elle-même, je me demande si ce ne fut pas la France, je veux dire tout ce qui portait ce nom [...] ²¹².

Ces quelques lignes inscrivent le sujet d'écriture, pris dans un héritage problématique et déplacé, dans un régime de spectralité qui résulte de la disjonction subie. Il démontre l'hétérogénéité d'une langue qui est « structure d'aliénation »²¹³. Le philosophe, privé de langue maternelle (car sa seule langue, le français, lui est venue d'un autre, le colonisateur), tente de restituer un passé qui n'existe pas, dans une langue d'origine qui n'existe pas non plus. Il lui faut pour cela inventer une autre langue, la fabriquer et en même temps la rendre à cette origine dont il ne reste que des traces, des marques et des cicatrices fantomatiques. Pour que

²⁰⁹ Peter Handke dans un entretien avec Katja Gasser, cité par Fabjan Hafner, *op. cit.* 336. « Zur Hälfte bin ich auf eine Weise Kärntner Slowene. Aber ich möchte mir nicht extra die Brust freimachen und es drauf tätowieren lassen oder was auch immer. Aber es ist eine Tatsache. Aber ich will nicht damit angeben. So ist es halt. Ich bin zur Hälfte auch Deutscher. Mein Vater kam aus dem Harz, dem Mittelgebirge in Deutschland. Das ist auch da in mir, denke ich. » [« D'une certaine manière, je suis à moitié Carinthien et Slovène. Mais je ne vais pas me découvrir la poitrine pour me le faire tatouer ou que sais-je. Mais c'est un fait. Mais je ne veux l'étaler. C'est comme ça. Je suis à moitié Allemand aussi par mon père. Mon père venait du Hartz, un massif de moyennes montagnes en Allemagne. Cela aussi c'est en moi, je pense. »]

²¹⁰ Peter Handke et Alfred Kolleritsch, *Schönheit ist die erste Bürgerpflicht: Briefwechsel*, Salzburg, Jung und Jung, 2008, p.206.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 73.

²¹³ *Ibidem*, p. 48.

cette langue qui arrive ne devienne pas, à son tour, celle d'un maître, il faut qu'elle n'ait ni itinéraire, ni chemin, ni point d'arrivée, en d'autres termes : nomade et extraterritoriale. Elle définit en effet une zone hors-la-loi, une enclave qui lui permettra de s'inventer à l'intérieur même de la langue donnée. En tant que telle, c'est-à-dire, en raison de son hétérogénéité intrinsèque, elle échappe à l'appropriation par l'individu. Derrida précise d'ailleurs qu'« une langue, ça ne s'appartient pas »²¹⁴ :

Une propriété qu'on ne peut pas s'approprier, elle vous signe sans vous appartenir, elle n'apparaît qu'à l'autre, elle ne vous revient jamais sauf en des éclairs de folie qui rassemble la vie et la mort, qui vous rassemblent mort et vif à la fois. Vous rêvez, c'est fatal, l'invention d'une langue ou d'un chant qui soient vôtres, non pas les attributs d'un « moi », plutôt le parape accentué, c'est-à-dire musical, de votre histoire la plus illisible. Je ne parle pas d'un *style* mais d'un croisement de singularités, l'habitat, la voix, la graphie, ce qui se déplace avec vous et que votre corps ne quitte jamais. Ce que j'écris ressemble dans ma mémoire à un tracé en pointillé qui tournerait autour d'un livre à écrire dans ce que j'appelle pour moi la « *vieille neuve langue* », la plus archaïque et la plus nouvelle, inouïe donc, présentement illisible²¹⁵.

Le sujet est donc exproprié hors de son dit et hors de sa langue pour mieux revenir à soi dans la différence. Il s'agit donc de rendre étrange la langue, au point d'en faire « une langue étrangère ».

Dans l'œuvre handkéenne, la langue arabe n'est pas synonyme de chaos et d'inintelligibilité. Au contraire, que ce soit dans *La Perte de l'image* ou dans *La Nuit morave* elle est toujours l'objet d'une reconquête de l'alphabet et amorce en cela un travail de réappropriation de la langue qui aboutira à cet anapeste final : « *samara*. Encore, après *Staras Vas* et *Samarkand*, les trois *a*. »²¹⁶ Où que l'on soit, quelque langue que l'on parle, revient toujours la même énigme au cœur de l'être, hiéroglyphe gravé dans la crypte qui parle une seule et même langue :

Mais pour cette raison même, le monolinguisme de l'autre, cela veut dire encore autre chose, qui se découvrira peu à peu : que de toute façon on ne parle qu'une langue – et elle est dissymétriquement, lui revenant, toujours à *l'autre*, de l'autre, gardée par l'autre. Venue de l'autre, restée à l'autre, à l'autre revenue²¹⁷.

Toutefois, la langue porte aussi la promesse d'une langue radicalement autre qui puisse inscrire, à même la langue, ce qui lui échappe fondamentalement. Au cœur de la langue se trouverait donc un travail d'inscription de l'intime comme étranger, du propre comme dehors :

²¹⁴ Il s'agit du titre d'un entretien de J. Derrida avec Évelyne Grossman à propos de Paul Celan : « La langue n'appartient pas », *Europe*, n° 861-862, janvier-février 2001, pp. 81-91

²¹⁵ Jacques Derrida, Elisabeth Weber, *Points de suspension*, Galilée, Paris, 1992, p. 127.

²¹⁶ *NM.*, pp. 394-395 / *MN.*, p. 559 : « Wieder, nach *Stara Vas* und *Samarkand*, das dreimalige *a*. »

²¹⁷ Jacques Derrida, Elisabeth Weber, *Points de suspension*, *op. cit.*, p. 70.

Un dehors absolu, une *zone* hors la loi, l'enclave clivée d'une référence à peine audible ou lisible à cette *toute autre* avant-première langue, à ce degré *zéro-moins-un* de l'écriture qui laisse sa marque fantomatique « dans » ladite monolangue. C'est là encore un phénomène singulier de traduction. Traduction d'une langue qui n'existe pas encore, et qui n'aura jamais existé, dans une langue à l'arrivée donnée ²¹⁸.

Cet enjeu traductionnel par excellence de cette « langue promise » n'existerait qu'en se traduisant dans la langue de l'autre, en la déformant, en lui faisant subir des transformations telles qu'elle ne peut plus être la langue de personne. Il s'agit alors d'un processus de désappropriation de la langue par elle-même qui renvoie à une résistance aux normes véhiculées par et dans la langue. L'enjeu serait alors d'

inventer une langue assez autre pour ne plus se laisser réapproprier dans les normes, le corps, la loi de la langue donnée – ni par la médiation de tous ces schèmes normatifs que sont les programmes d'une grammaire, d'un lexique, d'une sémantique, d'une rhétorique, de genres de discours ou de formes littéraires, de stéréotypes ou de clichés culturels ²¹⁹.

C'est aussi l'enjeu des textes du corpus et, en premier lieu de *La Nuit morave*. Si Fabjan Hafner interprète à juste titre cette fin comme l'Odyssée toujours recommencée de l'Auteur et de l'écriture, comme la « reconquête de l'alphabet amorcée à partir des trois anapestes » ²²⁰, il n'en tire pas toutes les conséquences puisqu'elle vient paradoxalement couronner l'abdication de l'Auteur en fondant le propre d'une langue et d'une parole elle-même différentielle dont l'Auteur fait lui-même l'expérience et qu'il formule en ces termes : « Et c'est alors que ce qu'il percevait à chacun de ses pas se changea en lui en monologue, silencieux encore, pas un soliloque, mais des paroles qu'il adressait sans cesse à la “personne de confiance” lointaine (dont nous aurions) désormais voulu savoir le nom. » ²²¹. En effet, plus que le signe d'un tiraillement existentiel ou identitaire, ce choix rhétorique marque et conclue le phénomène d'arrachement en le transposant dans la langue. Le choix de disséminer des traces de slovène, mais également des expressions ou des phrases issues d'autres langues, notamment l'arabe (comme c'est le cas dans *La Perte de l'image*, *La Grande chute* ou bien encore dans *La Nuit morave*), renforce la spectralité de ces textes en inscrivant au cœur même de la langue une logique de la hantise. La logique différentielle qui gouverne désormais l'écriture et la langue constitue cette situation paradoxale d'un sujet en proie à un solipsisme irrémédiable, mais pourtant à la source d'une scission entre le moi et l'ipséité qui se cristallise justement dans

²¹⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 123.

²¹⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Édition du Seuil, 1979, p. 124.

²²⁰ Fabjan Hafner, *op. cit.* 341.

²²¹ *NM.*, p. 203 / *MN.*, p. 286 : « Da war es dann auch, daß sich in ihm das, was er Schritt für Schritt aufnahm, kein Selbstgespräch, sondern einer, der sich in einem fort an die ferne “Bezugsperson”, an die ferne Fremde richtete (deren Namen wir doch allmählich gern gewußt hätten). »

langue qui devient alors le lieu privilégié d'une origine différentielle. Peter Handke lui-même fait part de ce constat à Michael Kerbler :

Das Schreiben ist meine Heimat, [...] das ist meine gefährliche Heimat. Und da gibt's eine liebe Heimat, das ist das Dorf oder was von dem übrig ist, wo ich geboren bin. Und dann gibt's eine vielleicht auch liebe Heimat, aber etwas weniger liebe und manchmal sehr fremde Heimat im weiteren Umkreis um Dorf; und dann gibt's natürlich ja noch eine Heimat, und das ist Österreich ²²².

L'écriture est mon chez-moi, [...] c'est un chez-moi semé d'embûches. Puis il y a un chez-moi que je chéris, c'est le village ou ce qu'il en reste, où je suis né. Et ensuite, il y a un chez-moi peut-être que je chéris également, mais un peu moins, parfois très étranger et qui se trouve dans e cercle élargi aux alentours du village ; et enfin, naturellement, il y a une terre natale, et c'est l'Autriche.

Évoquant les trois entités qui constituent à ses yeux sa patrie natale, l'auteur autrichien expose à Michael Kerbler une patrie qui se décline en cercles concentriques. Ce rattachement à la communauté autrichienne masque en réalité une identité dans laquelle l'auteur autrichien se reconnaît davantage et qui correspond à cette vision fantasmée et mythique du « Neuvième pays ». Toutefois, plus encore que cette contrée qui conjugue mythe personnel et mythe politique dont il se distancie peu à peu, l'auteur considère l'écriture comme sa véritable patrie. La langue telle qu'est travaillée dans ces œuvres devient alors sa véritable patrie. C'est aussi dans cette langue que se produit la séparation du sujet d'avec lui-même puisque cette langue, poursuit Peter Handke dans la même lettre, est sans cesse menacée par la « langue journalistique [qui] ne préserve pas la langue propre » ²²³. L'idée que seuls « les poètes préservent la langue des maternelle et ancestrale [et qu'il] n'y en ait là, parmi les jeunes Slovènes, à peine plus que quelques-uns » ²²⁴ fait l'objet même du récit-reportage *Les Coucous de Velika Hoča*. Poursuivant la critique de ce type d'écriture qu'il avait entreprise notamment dans *Abschied vom Neunten Land*, Peter Handke s'emploie à analyser les expressions spécifiques et récurrentes des reportages liés à la Yougoslavie et comme nous l'explique Hans Höller ²²⁵.

Plus que l'aspect ludique et critique qui prévalait dans *Les Coucous*, l'auteur autrichien, nous dit Fabjan Hafner, amorce par ce biais une reconquête de l'alphabet. Comme dans *Les Coucous*, cela se manifesterait par un jeu poétique sur les mots. Si le titre de la *Nachschrift* frappe le lecteur par la musicalité de l'allitération qui rappellerait presque un fourchelanguage,

²²² Peter Handke, Michael Kerbler et Österreichischer Rundfunk, --*Und machte mich auf, meinen Namen zu suchen: Peter Handke im Gespräch mit Michael Kerbler*, Klagenfurt, Wieser, 2007, p. 13.

²²³ Cité dans Fabjan Hafner, *op. cit.*, p. 345.

²²⁴ *Ibidem*, p. 342.

²²⁵ Hans Höller, « Ein Kommentar zu Peter Handkes *Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift.* », in Clemens Özelt, *Peter Handke: Freiheit des Schreibens, Ordnung der Schrift*, éd. Klaus Kastberger, Wien, P. Zsolnay, 2009, p. 123.

elle renvoie également aux cris des coucous qui scandent le texte et en constituent le premier facteur de temporalité. À travers ces résonnances sont alors visibles tout un réseau de traces, de survivances d'une langue qui hante les écrits handkéens, à la manière de ce « signe de sens nul » que Peter Handke cite en référence au poème *Mnémosyne* de Friedrich Hölderlin. L'auteur reprend en effet le premier vers de la deuxième version du poème : « Un signe, tels nous sommes, et de sens nul »²²⁶, poursuivant ensuite en expliquant que « [ce] qui est sans interprétation, cela résonne encore longtemps – la part durable de ce qui demeure et qui survit ; en tout cas, maintenant et maintenant, en moi. Et c'est ainsi que je voudrais le transmettre, ici et maintenant »²²⁷. Le commentaire de l'auteur qui suit la citation nous révèle que la référence au poème ne sert pas seulement à dire et à thématiser la perte de la langue et les traumatismes vécus par les villageois de cette enclave, mais également à révéler les survivances et les résistances de l'héritage et de la langue qui s'opèrent à travers elle. La suite du poème hölderlinien confirme d'ailleurs cette interprétation puisque le vers central (neuvième vers d'une strophe de dix-huit vers) de la première strophe « Mais Quelqu'un » met en exergue cet être dont il est question dans la deuxième partie du poème et qui, dans un monde livré au chaos, se révèle seul capable d'échapper à la dérive du sens. Il acquiert alors, comme sa place dans le poème le suggère, une position intermédiaire, oscillant entre le monde des dieux et celui des mortels²²⁸, joignant son être à l'écho et transgressant toute logique, toute loi. De la même manière que *Les Coucous*, outre la dimension fortement critique que le titre contient, renvoie en fin de compte à un chant de la terre, la fin de *La Nuit morave*, à travers cet anapeste final, conjugue les deux dimensions de Mnémosyne par le biais de cette figure spectrale qu'est l'Auteur.

Ce détour par le poème d'Hölderlin permet de mieux saisir l'enjeu de la langue et notamment du Slovène dans ce roman. Muse de la mémoire, mais également créatrice du langage et des mots de la Terre, Mnémosyne exhume des survivances et des résistances qu'il faut alors s'efforcer de se réapproprier. S'éclaire alors le lien qu'établit Peter Handke non seulement avec Numance, mais également avec la figure du poète Antonio Machado qui

²²⁶ « Ein Zeichen sind wir, deutungslos », Hölderlin, *Oeuvres*, trad. Gustave Roud, Paris, Gallimard, 1967, p. 879.

²²⁷ Peter Handke, *Les Coucous de Velika Hoča*, trad. Marie-Claude Van Landeghem, Paris, La Différence, 2011, p. 75 / Peter Handke, *Die Kuckucke von Velika Hoča: eine Nachschrift*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, p. 97 : « ›Ein Zeichen sind wir, deutungslos ...‹ Das Deutungslose, es wirkt nach – nachhaltiger Teil des Bleibenden und Überdauernden; jedenfalls, jetzt und jetzt, in mir. Und so möchte ich es überliefern, hier und jetzt. »

²²⁸ « ... Zweifellos / Ist aber Einer. Der / Kann täglich es ändern. / Kaum bedarf er / Gesetz. Und es tönet das Blatt und Eichbäume wehn dann neben / Den Firnen. Denn nicht vermögen / Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen / Die Sterblichen eh an den Abgrund. » [Mais Quelqu'un demeure / Indubitable. Il peut, chaque jour, changer / Le cours des choses. À peine lui faut-il / Un décret. Et la feuille bruit alors et, près des glaciers, les chênes / Agitent leurs rameaux. Car les Maîtres du ciel n'ont point / Toute-puissance. Oui, les Mortels avant eux atteignent / Le bord du gouffre. », Hölderlin, *op. cit.*

s'inscrit dans la lignée de ces poètes résistants envers lesquels Peter Handke a maintes fois exprimé son admiration ²²⁹. Cette situation rappelle fortement celle vécue par Derrida qui accrédite ce statut au monolingue. En effet, les situations de multilinguisme présentes dans les textes, qu'elles soient personnelles ou culturelles, ou plus simplement la présence d'autres langues et dialectes, loin d'être des faits isolés et secondaires, ne permettent pas d'objectiver et en quelque sorte d'extérioriser la langue dans laquelle on pense, on parle. Jacques Derrida a développé ce thème, sur un mode paradoxal, dans son petit livre *Le Monolinguisme de l'autre*. Il y crédite tout sujet parlant, quel que soit son patrimoine linguistique, simple ou métissé voire polyglotte, d'un monolinguisme *essentiel*. Et il fait parler en ces termes le « monolingue » essentiel :

Le monolinguisme dans lequel je respire, même, c'est pour moi l'élément. Non pas un élément naturel, non pas la transparence de l'éther, mais un milieu absolu. Indépassable, *incontestable* : je ne peux le récuser qu'en attestant son omniprésence en moi. Il m'aura de tout temps précédé. C'est moi. Ce monolinguisme, pour moi, c'est moi. Cela ne veut pas dire, surtout pas, ne va pas le croire, que je sois une figure allégorique de cet animal ou de cette vérité, le monolinguisme. Mais hors de lui, je ne serais pas moi-même. Il me constitue, il me dicte jusqu'à l'ipséité de tout, il me prescrit, aussi, une solitude monacale, comme si des vœux m'avaient lié avant même que j'apprenne à parler. Ce solipsisme intarissable, c'est moi avant moi, à demeure.

Or jamais cette langue, la seule que je sois ainsi voué à parler, tant que parler me sera possible, à la vie à la mort, cette seule langue, vois-tu ; jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité ²³⁰.

Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'aux yeux de Derrida « ma » langue est toujours le lieu d'une ipséité paradoxale. Le seul espace où le sujet puisse s'affirmer symboliquement comme lui-même le précède et lui vient d'autrui, de sorte que le sujet est toujours décentré et marginal à lui-même. De ce point de vue, ma langue ne saurait me permettre aucune appropriation subjective totale. Il n'est pas non plus possible de se l'approprier comme un objet car elle n'est pas offerte sous une forme instrumentalisable. Elle est en réalité

[u]ne propriété qu'on ne peut pas s'approprier, elle vous signe sans vous appartenir, elle n'apparaît qu'à l'autre, elle ne vous revient jamais sauf en des éclairs de folie qui rassemble la vie et la mort, qui vous rassemblent mort et vif à la fois. Vous rêvez, c'est fatal, l'invention d'une langue ou d'un chant qui soient vôtres, non pas les attributs d'un « moi », plutôt le parape accentué, c'est-à-dire musical, de votre histoire la plus illisible. Je ne parle pas d'un *style* mais d'un croisement de singularités, l'habitat, la voix, la graphie, ce qui se déplace avec vous et que votre corps ne quitte jamais. Ce que j'écris ressemble dans ma mémoire à

²²⁹ À côté de la figure dominante de René Char prend place notamment le poète slovène Lipej Kolenik-Stanko (1925-2008) que Peter Handke décrit comme un « combattant et un héros » et qui « a, à travers sa vie et son œuvre, changé [son] regard sur sa patrie carinthienne. Ma Carinthie, notre Carinthie, des hommes tels que Lipej Kolenik l'incarnent et la symbolisent. Lipej Kolanik était, est et sera jusqu'à la fin des temps, un exemple pour tous ceux qui résistent à l'esprit du temps », in Fabjan Hafner, *op. cit.*, p. 339.

²³⁰ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, p. 14.

un tracé en pointillé qui tournerait autour d'un livre à écrire dans ce que j'appelle pour moi la « *vieille neuve langue* », la plus archaïque et la plus nouvelle, inouïe donc, présentement illisible ²³¹.

c. La responsabilité infinie

Cette évasion en tant que sortie de soi et destitution de la parole littéraire renvoie à une opacité fondamentale de l'être. Perdu dans la nuit, le personnage handkéen subit le poids de la responsabilité qu'il hérite de ses ancêtres et de la communauté à laquelle il cherche, en vain, à se rattacher. Les récits qui composent notre corpus mettent en scène cette essentialité de l'héritage, qui n'est plus quelque chose que l'on possède, mais quelque chose que l'on est, quand bien même ce que l'on est serait avant tout la perte de l'origine et la nuit profonde dans laquelle le sujet sans subjectivité serait jeté. La chanteuse de *Kali* ressent toute la violence de cette opacité qui la frappe :

Est-ce qu'au fond ça existe encore une génération ? Une génération en marche ? Une génération de pionniers ? Ou une génération perdue par ma faute ? Vendue ? Trahie ? Mais rien de tel. Ma prétendue génération, et aussi bien celle avant moi, celle-ci peut-être encore pire, celle des encore-pas-vraiment-vieux, et qui ne vont pas non plus vraiment devenir vieux, nous et eux, nous ne causons rien que le malheur dans ce cher monde, mais par notre simple existence. Rien que par notre manière d'exister, là pleinement et constamment, constamment en surnombre [...] (*Kah.*, p. 62)

Existiert das denn überhaupt noch, eine Generation? Eine Generation im Aufbruch? Eine Pioniergeneration? Oder meinerwegen auch eine verlorene Generation? Eine verkaufte? Eine verraten? Nichts da. Meine sogenannte Generation, und genauso die vor mir, die vielleicht noch schlimmere, die der noch nicht so recht Alten, die auch nie so recht alt sein werden, wir und die, wir richten nichts als Unheil an in der lieben Welt, und das nicht einmal durch unser Tun und Lassen, sondern durch unser bloßes Dasein. Allein durch die Art unseres Daseins, ständig voll da, ständig in der Überzahl [...] (*Kv.*, pp. 80-81)

Se pose alors la question essentielle : comment transmettre l'intransmissible et l'inavouable ? Pour que l'héritage soit, il faut qu'ait lieu cette rupture si particulière constituée par le spectre. L'héritage demeure une tâche qui « reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes des héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers. » ²³² Hériter ne relève pas de la possession mais de l'essence, car « l'être de ce que nous sommes est d'abord héritage, [...] nous ne pouvons qu'en témoigner. » ²³³ Le mouvement de retour effectué par les personnages handkéens appelle une responsabilité qui dépasse son intentionnalité. Infinie et incalculable, elle provoque une

²³¹ Jacques Derrida, Elisabeth Weber, *Points de suspension*, p. 127.

²³² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 94.

²³³ *Ibidem*.

disjonction et une inadéquation de soi à soi chez l'individu qui portent sur ce retour toujours différé à l'origine un nouvel éclairage. Il faut alors parler de *revenance* au sens où l'entend Derrida, c'est-à-dire moins le retour physique de quelqu'un que le surgissement de quelqu'un ou de quelque chose qui trahit le travail de la perte de l'origine : quand le lieu du fantôme est *l'inconscient d'un autre* (un parent, un secret transgénérationnel), il n'y a pas retour du refoulé, mais revenance.

C'est cet effet spectral, *hétérocryptique*, qui intéresse Derrida lorsqu'il analyse la spectralité et la revenance à travers le prisme du poème. Il explique en effet que

tout poème est daté. Sa provenance est marquée en lui. Il commémore un événement qui ne reviendra jamais [naissance], mais qui revient quand même à chaque lecture [anniversaire]. C'est une expérience de la langue dans laquelle les mots sont des spectres. Comme les spectres, ils sont familiers avec la perte. Leur origine a été oubliée. Ils sont inéluctablement morts - mais même le deuil est impossible car on ne peut pas les incorporer. Au-delà du deuil, les mots n'ont pas disparu, ils surgissent comme des revenants ²³⁴.

La présence des mères, la quête de l'enfant perdu et plus largement la représentation de la problématique de la filiation interrogent sur l'héritage qui est donné à lire. Les pères et représentants de la communauté ne sont plus les garants d'un système de pensée, mais ils sont désormais les victimes de l'Histoire. La question n'est désormais plus celle de l'identité, mais celle de la transmission. On passe alors, d'après Dominique Viar, du « qui suis-je ? » au « qui me hante ? » ²³⁵. La (non-)figure du spectre cristallise donc de ce point de vue les principaux enjeux de la littérature contemporaine, notamment la délicate question de l'héritage littéraire à laquelle la spectralité répond par « une posture dialogique ». Ce « nouveau rapport à l'écriture » institué dialogue qui a lieu entre « l'héritage et la modernité, entre le sujet et l'autre, entre la réflexion et la fiction, entre l'histoire et l'imaginaire, entre le présent et le passé », ne débouche pas seulement sur « nouvelle position de l'écrivain dans le corps social » ²³⁶, mais surtout sur la mise au jour d'une hantise qui dédouble les instances du récit. Toute scène d'écriture s'institue aussi comme une scène d'héritage, dont la loi est la substitution. S'il y a *revenance*, hantise, la personne dont on hérite peut rester inconnue, invisible ou sans voix. Le legs peut alors être mis à l'épreuve, ne revenir à personne, rester sans émetteur ni destinataire. Il est « posté » (comme on met une lettre à la poste), mais sans finalité. Les personnes comme les choses sont toujours substituables. Ces successions/substitutions sont inséparables de la dette

²³⁴ Jacques Derrida, *Schibboleth : pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 2003, pp. 95-96.

²³⁵ Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (éds.), *Le temps des lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 334.

²³⁶ *Ibidem*.

avec ses corrélats : le devoir, la responsabilité, la culpabilité, le pardon. C'est pourquoi la rupture opérée par le spectre est nécessaire. L'événement-héritage n'interviendra que lorsque le survivant aura été coupé du légataire (et il n'y a pas de coupure plus radicale que la mort). Hériter du legs ne peut donc se faire qu'à la condition de se couper du signataire. Le régime spectral de la fiction permet le caractère infini de la responsabilité dans la mesure où la structure fictive à la fois

exonère le signataire quant à la responsabilité, devant la loi politique ou civique, du sens et du référent (de ce que veut dire et vise, exhibe ou encode le dedans de son texte qui peut donc toujours ne s'arrêter à poser aucun sens et aucun référent, ne rien vouloir dire), tout en aggravant d'autant, jusqu'à l'infini, sa responsabilité pour l'événement singulier que constitue chaque œuvre (responsabilité nulle et infinie, comme celle d'Abraham)²³⁷.

Le spectre suscite un questionnement sur l'héritage et sur la nécessaire disjonction, perceptible déjà dans le caractère particulier de son apparition. C'est l'altérité qui surgit et qu'il ne faut pas réduire, au risque de lui ôter sa dimension éthique, son événementialité, sa singularité, son altérité. À propos de la *revenance*, Roger Bozzetto explique notamment que « [l]oin de ne référer, comme on pourrait l'imaginer, qu'à des revenants ou des fantômes, cette notion renvoie aux différentes figures par quoi se manifeste ce qui, du passé, fait retour comme par un rêve ou un cauchemar. »²³⁸ Il faut alors s'interroger sur l'origine de ce retour du passé dans nos récits et sur les liens qu'il tisse avec une forme d'indicible, une parole non-dite, un secret, une mort. Le passé revient comme dans un « rêve » ou un « cauchemar », comme le surgissement de ce que l'on n'attendait pas ou plus. Il faut donc envisager la présence des spectres comme une manifestation à la fois inquiétante et insistante d'un passé qui revient sans revenir, qui résonne comme un appel, une injonction à la justice d'où naît l'acte d'écriture même. L'absence de transparence et de lisibilité du sujet à lui-même provient en effet tout d'abord d'un choc, d'un traumatisme profond qui trouve sa source dans le sentiment douloureux de la faute et de la dette. Placés sous le sceau de la dette et de la responsabilité, les récits tournent tous autour de ce trou noir que constitue l'expérience d'une responsabilité aux origines multiples. Cette remontée dans les arcanes de l'écriture de soi met en lumière le besoin primaire auquel répond tout récit de deuil qui se trouve pris entre d'un côté la volonté d'écrire, de mettre en mot pour comprendre, apprendre et finalement constituer comme expérience par le verbe ce qui n'est d'abord que violence de la perte, et de l'autre côté ce qui reste d'insaisissable pour la pensée dans cette expérience. Celui-ci se manifeste d'une manière proprement fantastique

²³⁷ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, pp. 207-208.

²³⁸ Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 32.

puisque l'advenue de cet autre s'opère sur le mode non pas tant de la représentation que de la présentation, car « la représentation supposerait l'antécédence du témoignage relatif à ce qui ne peut être, de la vision de ce qui ne peut être. »²³⁹

Cet aspect prend toute sa force dans les nombreux passages décrivant l'apparition d'un Visage. C'est notamment le cas pour le frère de la banquière dans *La Perte de l'image* qui, depuis qu'il était sorti de prison, « voyageait dans la nuit » car les « frontières étaient son élément, tout comme la nuit »²⁴⁰. Au cours de cette « première nuit de voyage » et tandis qu'il « poursuivait son chemin sur le bas-côté d'une autoroute »²⁴¹ et qu'il « traversait de nouveau cette frontière interdite et dangereuse qu'il avait franchie enfant », il se retrouvait soudainement projeté « dans l'un de ses pires cauchemars »²⁴². Une fois arrivé de l'autre côté, il se retrouve plongé dans la nuit où tout semble s'être arrêté. Handke pose soigneusement le décor auquel il confère des tonalités fantastique et cauchemardesque :

Pas la moindre silhouette, pas le moindre véhicule lors des sept premières lieues après la frontière. Coucher de lune. L'heure la plus profonde, la plus silencieuse de la nuit. Ça et là, tout autour de lui, les paillettes de mica du goudron scintillaient et l'accompagnaient dans sa marche. Pas un bruit, hormis ses pieds nus ; pas même, très haut dans le ciel, le vrombissement lointain d'un avion nocturne – plus une machine ne survolait ce pays, ni le jour, ni la nuit, et depuis longtemps déjà. (*PI*, p. 148-149.)

Kein Mensch, auch kein Fahrzeug auf den ersten sieben Nachtmeilen nach dem Grenzübertritt. Monduntergang. Tiefste und stillste Nacht. Sporadisches Glimmersplitterglitzern des Teers im kleinen Umkreis, mit dem Gehenden mitgehend. Kein Geräusch bis auf das seiner weiterhin bloßen Füße; auch nicht, das, himmelhoch, eines Nachtflugzeuges – kein Flugzeug überflog dieses Land, schon seit langem nicht mehr, und selbst nicht untertags. (*BV.*, p. 171)

La tonalité fantastique et cauchemardesque de ce monde en suspens a un effet dramaturgique qui prépare l'irruption du spectre :

Puis un cri – d'effroi ? de joie ? : quelqu'un marchait sur la grand-route, à dix pas de lui, et lorsqu'il eut rattrapé la silhouette – il lui avait suffi d'un pas –, celle-ci tourna vers lui un visage lumineux qui se détachait sur le noir de la nuit, et il reconnut alors – non, cela le frappa littéralement : une toute jeune fille, sortie de l'enfance, certes, mais cependant très jeune – l'enfant de sa sœur. Et ce cri – si toutefois il s'agissait bien d'un cri –, ni lui ni elle ne l'avait poussé. (*PI*, p. 149.)

Kein Mensch, auch kein Fahrzeug auf den ersten sieben Nachtmeilen nach dem Grenzübertritt. Monduntergang. Tiefste und stillste Nacht. Sporadisches Glimmersplitterglitzern des Teers im kleinen Umkreis, mit dem Gehenden mitgehend. Kein

²³⁹ Jean Bessière, « De l'utilité de la littérature fantastique », *Poétique du fantastique*, éd. Xavier Richet, Paris, 2005, p. 11.

²⁴⁰ *PI.*, p. 148 / *BV.*, p. 170 : « in dieser ersten Reisenacht », « Grenzen waren sein Element so wie die Nacht. »

²⁴¹ *PI.*, p. 147 / *BV.*, p. 169 : « weitergehend auf dem Seitenstreifen einer nächtlichen Autobahn. »

²⁴² *PI.*, p. 148 / *BV.*, p. 170 : « Während es einer der Albträume des alternden Autors war, wieder jene verbotene und gefährliche Grenze damals aus der Kinderzeit überschreiten zu müssen. »

Geräusch bis auf das seiner weiterhin bloßen Füße; auch nicht, das, himmelhoch, eines Nachtflugzeuges – kein Flugzeug überflog dieses Land, schon seit langem nicht mehr, und selbst nicht untermits. (*BV.*, p. 171)

L'apparition spectrale du visage renvoie le frère à une responsabilité qui perce à travers toutes les couches de la réalité et de la fiction. L'éclat du visage porté jusqu'à sa puissance d'aveuglement renforce l'énigme qui se trouve au cœur du texte, touchant dans le même geste le frère rendu ainsi co-responsable et hyperresponsable d'un secret et d'une faute qui dépasse l'individu.

La responsabilité de la faute et de la dette entraîne un brouillage de toute transparence du sujet à lui-même. Cette « sur-vision », qui se manifeste dans un premier temps comme aveuglement, est le signe de l'interpellation du sujet qui fonctionne comme injonction éthique adressée au sujet. Celui-ci subit alors le traumatisme primaire que constitue l'emprise initiale de l'Autre dont les textes soulignent à de nombreuses reprises la violence dès les premières pages. Ainsi déclenche-t-il chez le narrateur, un issu de son enfance : « Dès que j'entendis la respiration de Don Juan, loin à l'horizon, et déjà tout près à l'oreille, j'eus devant moi le fugitif de jadis. »²⁴³ Si l'évocation de l'enfant peut s'expliquer par un phénomène mémoriel de la réminiscence, le processus de revenance acquiert une dimension proprement fantastique qui révèle une angoisse archaïque et originelle. Ce qui est à l'origine de cette réminiscence, c'est en effet « ce qu'[il a] gardé de lui à l'oreille, c'était plus ou moins un halètement, c'était aussi plus et moins qu'un sifflement qui lui éclatait dans les lobes des poumons. »²⁴⁴ La violence sensorielle qui se manifeste ici renvoie à un traumatisme profond et intime dont la « rumeur, [la] vibration, a gardé pour [lui] quelque chose de gigantesque, comme une sorte de violence fondamentale. »²⁴⁵ Il s'agit de ce que Lévinas appelle l'affection primaire qui agit sur le sujet sous la forme d'une persécution et d'une accusation.

Ce passage doit donc être interprété comme une « scène pré-ontologique où le sujet s'inaugure, pour ainsi dire, à travers une « atteinte » ou un « toucher » persécutif qui fonctionne de manière inconsciente, a-causale et sans suivre aucun principe »²⁴⁶. Il faut dès lors prendre en compte une forme d'asymétrie qui se trouve au fondement de toute structure relationnelle. Ce que Derrida appelle le phénomène *d'arrivance*, cette expérience du surgissement qui est

²⁴³ *DJr.*, p. 15 / *DJe.*, p. 12 : « Sowie ich Don Juans Atmen hörte, fern am Horizont und zugleich schon ganz am Ohr, hatte ich auf der Stelle den Flüchtling von damals vor mir. »

²⁴⁴ *DJr.*, p. 14 / *DJe.*, p. 11 : « Doch stärker geht mir nach, was mir im Ohr geblieben ist. Das war mehr und weniger als ein Keuchen. Es war auch mehr und weniger als Pfeifen, das ihm aus den Lungenflügeln brach. »

²⁴⁵ *DJr.*, p. 14 / *DJe.*, p. 12 : « Dieses Schwirren und Vibrieren, so klar es dem Gehetzten auch aus dem letzten Loch dringt, hat für mich etwas Übermächtiges behalten, als eine Art von Grundgewalt. »

²⁴⁶ Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 89.

dessaisissement du sujet face à ce qui le dépasse et qui le dépossède de lui-même, dévoile les mécanismes de l'hétéronomie que le philosophe formulera ainsi : « ce qui arrive ou qui fond sur moi, ce à quoi je suis exposé, au-delà de toute maîtrise. Hétéronomie, donc, l'autre est ma loi »²⁴⁷. Cette loi de l'autre, provoque et accentue chez les personnages, pourtant de retour sur les terres de leur enfance, le sentiment d'avoir perdu leur identité, de n'être plus capable d'identifier les leurs et de ne plus appartenir à aucune communauté. Ils font l'expérience de quelque chose qui les dépasse, quelque chose qui vient d'ailleurs, d'un Autre qui impose son obscure volonté. L'angoisse qui s'insinue, qui envahit de son malaise vague le personnage renvoie à l'inquiétante étrangeté, c'est-à-dire à cet intime qui surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant : c'est le familier étrange, le non familier intime.

L'injonction des spectres ne se manifeste pas seulement par l'apparition du Visage. L'adresse est aussi appel et exhortation. En effet, nous venons de voir qu'hériter ne relève pas de la possession mais de l'essence, car « l'être de ce que nous sommes est d'abord héritage. »²⁴⁸ Or il ne peut y avoir d'héritage sans appel à la responsabilité dans la mesure où l'héritage est « toujours la réaffirmation d'une dette mais une réaffirmation critique, sélective et filtrante »²⁴⁹ et le témoignage reçu du spectre brise l'opposition entre la présence effective et son autre, entre le présent et le passé : « On ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis. »²⁵⁰ Opaque et illisible, le sujet, avant même d'écrire, doit donc faire face à l'injonction éthique de la responsabilité qui préside à tout récit chez Peter Handke et qui se présente sous forme interpellative. Cette interpellation, comme nous l'explique Lévinas, se caractérise par la violence d'apparition qui exhorte à agir ou à réagir. En tant que témoin du passé, il s'adresse à l'héritier, auquel il se lie indéfectiblement. Cette « demande », Derrida en restitue toute la puissance et la violence lorsqu'il écrit

avec la force que ce mot peut avoir en anglais plus encore qu'en français : exigence, insistance inquisitoriale, mise en demeure, requête. Pour savoir, avant de savoir, ce que c'est que le récit, l'être-récit du récit, peut-être devra-t-on commencer par raconter, revenir à la scène d'une origine du récit, au récit d'une origine du récit (sera-ce encore un récit?), à cette scène mettant en jeu plusieurs forces, disons par commodité plusieurs instances ou plusieurs « sujets » dont certains exigent, demandent, le récit de l'autre, tentent de lui extorquer, comme un secret sans secret, quelque chose qu'ils appellent alors la vérité de ce qui a eu lieu [...]»²⁵¹.

²⁴⁷ Jacques Derrida, Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain ...*, Paris, Fayard/Galilée, 2001, p. 90.

²⁴⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 94.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 150.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 162.

²⁵¹ Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 121.

Chaque récit peut se concevoir comme une réponse, mais une réponse particulière puisqu'elle retentirait davantage comme « une question qui répond à un bruit et cela dans le noir – accomplissant sans précisément savoir, agissant avec la parole » et renforçant l'énigme de savoir « qui est là, ou ici, et qui n'y est plus »²⁵².

Kali se présente tout d'abord pour Peter Handke comme une manière de lutter contre l'oubli et de réparer ce qui a été perdu. Comme souvent dans ces textes, l'histoire prend sa source dans le surgissement d'une angoisse primaire et d'une expérience traumatique. La démarche d'écriture handkéenne s'apparente en effet à un travail de deuil qui s'origine dans un sentiment de culpabilité né d'une mémoire trop lourde à porter et que l'auteur exprime dès les premières lignes : « À moi aussi elle m'a fait peur, me fait peur. Mais je voudrais lui faire face. Peu à peu la mémoire s'enclenche et je l'entends, sans encore la voir. »²⁵³ Lorsque le narrateur évoque ici sa propre expérience de la mémoire, il désigne une expérience du surgissement qui est dessaisissement du sujet face à ce qui le dépasse. Tout l'enjeu des deux premières pages de ce texte consiste donc à faire voir cette mémoire qui, trop lourde de l'histoire d'une vie et d'une communauté, devra s'abandonner à un conte qu'il faut dès lors considérer comme le récit d'une mémoire perdue. Raconter revient alors à rendre visible, à faire venir au jour, à la présence, en le représentant, en le racontant avec les mots du discours, en le traduisant, ce lieu d'origine qui ne peut, par structure, que rester invisible. Apparaît alors peu à peu un décor sur lequel se découpe non pas tant un être qu'une silhouette, un spectre, une ombre : bref une présence absente pourrait-on dire : « Et de nouveau je la vois debout, dehors dans une rue, seule. [...] Il est tard dans la nuit, et de nouveau une quasi-clarté de scène de scène sinon de jour. »²⁵⁴ Cependant, pour faire face à cette « inquiétante étrangeté », Peter Handke met en place un dispositif scopique destiné à conjurer la fascination exercée sur le regard. Une fois ce processus amorcé, « la survie devient une question de sur-vision » comme l'explique Derrida dans *Parages*²⁵⁵ et l'exigence de vérité devient rapidement apprentissage, acquisition d'un regard qui triomphe de l'aveuglement et nous fait accéder à l'arrière-scène.

Qu'il s'agisse de la femme en quête de l'enfant perdu, ou de la communauté humaine en proie aux tourments de la guerre, c'est bien la question de la continuité et de la transmission que l'œuvre interroge. La peur renvoie à un fond psychique primaire qui s'élève à l'universel

²⁵² Thomas Keenan, *Fables of responsibility*, Palo Alto, Stanford University Press, 1997, cité dans Judith Butler, *Le Récit de soi*, p. 9.

²⁵³ *Kah.*, p. 9 / *Kv.*, p. 7: « Auch mir hat sie Angst gemacht, macht sie Angst. Aber ich möchte mich ihr stellen. Allmählich setzt das Gedächtnis ein, und ich höre sie, noch ohne sie zu sehen. »

²⁵⁴ *Kah.*, p. 14 / *Kv.*, pp. 10-11: « Und wieder sehe ich sie stehen, draußen auf einer Straße, allein. [...] Es ist spät in der Nacht, und wiederum, wenn nicht tag-so fast bühnenhell. »

²⁵⁵ Jacques Derrida, *Parages*, p. 127.

par le truchement de l'anonymat, de l'indifférenciation des personnages. Le véritable événement du récit serait alors la mort apparente de ce double doué d'un nom, d'une histoire, d'un devenir et dont le deuil pourrait justement ré-engendrer la vérité d'un soi sous la forme d'une femme sans passé et sans identité hors du conte. L'auteur fait passer le récit de l'histoire particulière et individuelle – une histoire innommable, irréprésentable, irracontable –, au rang de récit universel dans lequel le personnage, la chanteuse en l'occurrence, se défait de ses attributs et caractéristiques personnels pour devenir « celle-ci ou cette autre »²⁵⁶. Ainsi, la réponse, celle de l'écrivain suscitée par l'événement, doit excéder la demande pour participer à l'événement et à la logique du don car le performatif neutralise l'événement en le rendant prévisible, car, comme le formule Blanchot,

*[répondre] à cette exigence d'écriture, ce n'est pas seulement opposer un manque à un manque ou jouer avec le vide pour procurer quelque effet privatif, ce n'est pas non plus seulement maintenir ou indiquer un blanc entre deux ou plusieurs affirmations-énonciations ; alors ? Peut-être d'abord porter un espace de langage à la limite d'où vient l'irrégularité d'un autre espace parlant, non parlant, qui l'efface ou l'interrompt et dont on ne s'approche que par son altérité, marquée par l'effet d'effacement*²⁵⁷.

Cette responsabilité infinie déporte l'horizon au-delà de la dette. Agir par devoir, s'acquitter d'une dette revient à exercer une responsabilité qui ne peut pourtant pas être considérée comme une responsabilité éthique, entière, c'est-à-dire une responsabilité qui constituerait un événement : « Autrement dit, l'événement éthique, s'il y en a, doit se porter au-delà du devoir et de la dette. Et, alors, on rencontre cette logique illogique, ou aporétique, du don et de l'abandon [...] et celle du sens – ou plutôt du non-sens – de la responsabilité. »²⁵⁸

d. L'auctorialité abdiquée

Outre le voyage de l'Auteur, le roman raconte également le parcours d'un Auteur qui, au cours de son périple, va se dépouiller de son autorité, de son auctorialité. Peter Handke décrit ainsi les étapes qui ont mené le personnage principal à abdiquer sa souveraineté (il est en effet qualifié à plusieurs reprises d'« auteur abdiqué »). Cette abdication a lieu très symboliquement après le symposium sur le silence auquel il a assisté en Espagne. Il fait à cette occasion la

²⁵⁶ Kah., p. 10 / Kv., p. 8 : « die und die »

²⁵⁷ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1980, p. 72.

²⁵⁸ Entretien entre Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, « Responsabilité – Du sens à venir. », *Sens en tous sens : autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, eds. Francis Guibal et Jean-Clet Martin, Paris, Galilée, 2004, p. 175.

rencontre d'un poète, Juan Lagunas, décrit comme le successeur d'Antonio Machado. Cela s'explique notamment par la nature hétéronome de la Loi inhérente au monolinguisme puisque

[le] monolinguisme de l'autre, ce serait *d'abord* cette souveraineté, cette loi venue d'ailleurs, sans doute, mais aussi et d'abord la langue même de la Loi. Et la Loi comme Langue. Son expérience serait apparemment *autonome*, puisque je dois parler, cette loi, et me l'approprier pour l'entendre *comme si* je me la donnais moi-même ; mais elle demeure nécessairement, ainsi le veut au fond l'essence de toute loi, *hétéronome*. La folie de la loi loge sa possibilité à demeure dans le foyer de cette auto-hétéronomie ²⁵⁹.

Cette auto-hétéronomie définit la nature même de l'Auteur dans *La Nuit morave*. En effet, aussitôt « affranchi de la loi, la terrible et la douce » qui l'obligeait notamment à « tricher » et à « trahir » ²⁶⁰, l'Auteur se trouve « soudain envahi, non, submergé, là dans le rien, le rien du tout, par quelque chose qui n'était pas par exemple un désir, une convoitise, mais bien, très loin de tous les êtres, un appétit, féroce, un appétit d'air et de chair en même temps. » ²⁶¹.

Si la fuite peut s'expliquer par des considérations sociologiques et anthropologiques que nous avons analysées, elle renvoie également à quelque chose de plus essentiel qui motive le mouvement des personnages. La menace qui génère les conflits insolubles entre identité et ipséité, entre le même et l'Autre, résulte d'une catastrophe à la fois omniprésente et indéterminée. Se manifestant sous différentes formes au sein d'une même œuvre – elle peut se signaler aussi bien par un escadron de l'armée que par un ouragan dévastateur –, elle pèse de tout son poids sur l'histoire et sur le destin des personnages. Cette catastrophe dépasse le cadre de ses manifestations concrètes, elle exprime, au-delà de l'événement de l'Histoire et du cataclysme, un traumatisme individuel et collectif qui transforme les régions traversées en zones dévastées et jonchées de décombres. Ainsi la banquière prend-elle la décision de partir lorsqu'elle sort du bois dévasté par une tempête, si bien que son voyage commence à partir du chapitre 4. Pour ce qui est de *Kali*, le récit commence après l'épisode dans lequel est cité un passage extrait de Lancelot dont nous avons déjà parlé. Pour l'auteur de la *Nuit morave*, l'histoire qui sera aussi l'histoire d'amour promise par le poète Juan Lagunas commence au chapitre 4. Après le symposium sur le bruit et le silence, l'ancien auteur entame une promenade avec le poète de Numancia qui conduit ses pas à travers les steppes. Le récit de *La Grande chute*, quant à lui, débute dès les premières pages, avec l'orage qui éclate et amorce le processus qui aboutira à la grande chute de la fin.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 69.

²⁶⁰ *NM.*, p. 102 / *MN.*, p. 140 : « Er mußte nicht mehr schwindeln, nicht mehr verraten. Er war aus dem Gesetz, dem furchtbaren, süßen, entlassen. »

²⁶¹ *NM.*, pp. 102-103 / *MN.*, p. 140 : « Und in der Folge überkam , nein, übermannte ihn, dort im Nichts und wieder Nichts, unvermittelt etwas, das ein anderes war als etwa Sehnsucht, oder Begehren, und das war, weit weg von allen den Wesen, ein Hunger, ein gewaltiger, der gleichzeitig ein Leibeshunger war und ein Lufthunger. »

Comme le montre le texte de la *Grande chute* notamment, ce désastre qui inaugure le déclenchement de la parole et de la vision, ouvre un espace textuel bien particulier puisqu'il est l'œuvre du « ravissement ». L'ancien auteur de *La Nuit morave* précise en effet que le ravissement, « [ce] n'était pas un flash-back, et ce n'était pas des hallucinations »²⁶², « dans le ravissement, cela n'existait pas », il ne s'agissait pas non plus de faire revivre les « hommes de chair et d'os qui vinrent y prendre place, en tout cas pas les disparus, pas ceux d'autrefois »²⁶³. On voit bien ici l'art de la fugue, entre solitude et communauté à laquelle donne lieu l'expérience de l'espace neutre et atopique de l'écriture.

Mais le ravissement ne signifiait pas une déréalisation. Être ainsi ravi ne signifiait pas disparaître pour le monde, ou si l'on veut pour le présent. Combien tout, au contraire, tout ?, oui, tout paraissait réel dans ce ravissement, et pas seulement le banc, et pas seulement le bâtiment. C'était ça. C'est ça [expérience brute de la perte dans ces trois conjugaisons]. Ç'aura été ça. Ce ravissement -là remettait les choses en place. [Les gens aussi ? C'était une tout autre question, impossible d'y répondre, ou tout au plus pour un ravissement général, dans un autre temps.] Et c'est ainsi qu'il aurait pu corriger ou varier une phrase de l'époque où il prenait des notes : « Ce n'est que lorsque je suis absorbé que je vois ce qu'est le monde. » « Ce n'est que lorsque je suis ravi que je vois ce qu'est le monde. » Serait-ce peut-être son nouveau métier désormais ? (*NM*, p. 48)

Entrückung, das hieß freilich nicht Entwirklichung. So entrückt zu werden, hieß nicht, der Welt, oder meinetwegen der Gegenwart, abhanden zu kommen. Wie real alles, alles ? ja alles erschien in dieser Entrückung, nicht die Sitzbank allein, nicht das Gehäuse allein. Da war es. Das ist es. Das wird es gewesen sein. Solche Entrücktheit, sie rückte die Dinge an ihren Platz. Auch die Leute? Das war eine ganz andere Frage, nicht zu beantworten, oder höchstens bei einer allgemeinen Entrücktheit, in einer anderen Zeit. So oder so hätte er einen Satz aus seiner Aufschreibepoche variieren oder korrigieren mögen: « Nur versunken sehe ich, was die Welt ist? » – « Nur entrückt sehe ich, was die Welt ist. » Würde vielleicht das nun sein neue Beruf werden ? (*MN.*, p. 63)

Peter Handke parle ici d'un nouveau métier car le ravissement est le point de départ de l'écriture. Il l'est cependant d'une manière apophatique dans la mesure où le déclenchement du Dire ne s'effectue que dans sa négativité, matérialisée ici par l'abdication de l'auteur. En effet, le ravissement évoqué par l'ancien auteur n'a rien à voir avec le ravissement bataillien qui correspondrait, comme l'écrit Blanchot, moins dans l'oubli de tout et de soi-même, que dans « le cheminement exigeant qui s'affirme par la mise en jeu et la mise hors d'elle-même de l'existence insuffisante et ne pouvant renoncer à cette insuffisance, mouvement qui ruine aussi bien l'immanence que les formes habituelles de la transcendance. »²⁶⁴

²⁶² *NM.*, p. 49 / *MN.*, p. 64 : « Das war keine Rückblende, und das waren keine Halluzinationen – in der Entrückung gab es das nicht »

²⁶³ *NM.*, p. 49 / *MN.*, p. 64 : « Nicht etwa leibhaftige Menschen nahmen dort ihre Plätze ein, jedenfalls nicht die verschwundenen, nicht die von früher. »

²⁶⁴ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 19.

Ce cheminement a lieu dans les quelques pages qui précèdent l'extrait et qui opèrent comme une métamorphose chez le personnage. Ce changement s'effectue au cours d'une promenade qui s'apparente davantage à une plongée dans la nuit. Partis dans la journée, sans autre précision temporelle, ils poursuivent leur chemin jusqu'au moment où, dans un accès de violence, Juan Lagunas « se précipita sur celui qui l'accompagnait et lui donna un coup de poing dans la poitrine »²⁶⁵. À partir de cette scène, le cadre temporel se précise et les deux personnages « se [retrouvent] alors à la fin du jour sur le faite de colline ronde de l'ancienne Numancia, la préchrétienne, la celtibère. »²⁶⁶ Le ciel s'obscurcit alors rapidement, la « tombée de la nuit, rapide » semble happer les deux hommes de lettre dans une « nuit sans étoiles »²⁶⁷ et les recouvrir comme d'un linceul : « Un vent froid d'avant-soirée les enveloppait tous les deux sur la colline de l'antique Numancia. Depuis la Nueva Numancia tout en bas dans la boucle du fleuve des brumes montaient [...] sur la steppe déjà obscurcie. »²⁶⁸ L'agression de Juan Lagunas ainsi que l'atmosphère fantastique de cette nuit d'encre, impriment sur les lieux et les êtres la marque de la dérélition. Sont évoquées notamment la puanteur cadavérique de Juan Lagunas (« Il s'échappait de ce poète [Juan Lagunas] comme une puanteur, la puanteur d'une, non, de la dérélition. »)²⁶⁹ ainsi que la froideur et l'inertie de sa peau (« Non seulement la peau du poète était froide, mais parfaitement inerte. [...] Cela faisait penser à un masque indien dont les deux joues étaient bouillonnées par des souris, ce qui figurait censément un homme "sur le point de perdre son âme". »)²⁷⁰

Le sol de la steppe sous les semelles lui était étranger. Il ne cessait de trébucher, choquait du bout de ses souliers les quelques blocs rocheux disséminés par l'érosion, allait s'emberlificotant même là où il n'y avait pas d'obstacle, juste une herbe rase, du sable et la vastitude. [...] Puis il lui fallait sans cesse un chemin, quand ce n'était pas du tout nécessaire. Steppe sans chemins ? La steppe tout entière, quoique semée ici et là de petits obstacles – fossés d'eau étroits, la ruine d'une clôture – n'était qu'un grand chemin bien dégagé. (*NM.*, p. 141)

Der Steppenboden unter den Sohlen war ihm fremd. In einem fort stolperte er, stieß sich mit den Schuhkappen an den einzeln liegenden Verwitterungsbrocken, und geriet mit den Beinen

²⁶⁵ *NM.*, pp. 140-141 / *MN.*, p. 195 : « als Juan Lagunas dabei zuletzt auf seinen Begleiter losging und dem einen Fauststoß gegen die Brust versetzte, einen gar nicht sanften? »

²⁶⁶ *NM.*, p. 141 / *MN.*, p. 195 : « So tötlich wurde er, als die beiden Steppenwanderer am Ende des Tages ober auf dem Rundhügel de einstigen Numancia, des vorchristlichen, des keltiberischen, standen. »

²⁶⁷ *NM.*, p. 143 et 145 / *MN.*, p. 199 et 202 : « Nachtwerden, schnelles », « es war eine sternlose Nacht geworden. »

²⁶⁸ *NM.*, p. 142 / *MN.*, p. 197 : « Ein kalter Vorabendwind umwehte die beiden auf dem Hügel des antiken Numancia. Von dem Neuen Numancia wiet weg unten in der Flußschleife stieg ein Nebel auf, der sich oben auf der schon eingedunkelten Steppe staubsehaft ausbreitete. ».

²⁶⁹ *NM.*, p. 144 / *MN.*, p. 200 : « Etwas wie Gestak puffte von dem Dichter da weg, der Gestank einer, nein, der Verlassenheit. »

²⁷⁰ *NM.*, p. 145 / *MN.*, p. 200 : « Nicht bloß kalt war die Haut des verlorenen Dichters, sondern vollkommen leblos. [...] An eine Indianermaske ließ das denken, wo in den beiden Wangen sich Mäuse hineinfraßen, was einen Menschen darstellen sollte, der „dabei war, seine Seele zu verlieren“. »

übers Kreuz, auch wo kein Hindernis war, nur kurzes Gras, Sand und die Weite. [...] Ständig auch erwartete er sich einen Weg, der dabei gar nicht vonnöten war. Weglose Steppe? Die ganze Steppe, wenn auch da und dort mit kleinen Hindernissen, schmalen Wassergräben, einem verrotteten Zaun, war ein einziger, übersichtlicher Weg. (MN., p. 196)

Contrairement à l'ancien auteur, cette marche nocturne permet à Juan Lagunas de « [renouer] avec un plaisir ancien dans le crissement du sable sous les semelles »²⁷¹. Il prend alors une toute autre valeur : bien qu'héméralope, c'est-à-dire atteint de déficience de la vision crépusculaire, il guide, par les yeux aveugles et voyants, le protagoniste dans l'autre nuit. Le personnage handkéen plonge dans cette nuit, il se dédouble et son ombre rejoint les spectres qui hantent ce lieu intermédiaire. L'atopie de l'écriture, bien loin d'acter le tarissement de la parole littéraire cependant, ouvre à une autre nuit, ce « lieu où tout a sombré, comme une densité d'atmosphère, comme une plénitude du vide ou comme le murmure du silence »²⁷², ce lieu où

quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du « tout a disparu ». Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide²⁷³.

Pour Blanchot, la nuit est l'énigme qui se dérobe, l'interdit qui n'est pas une négation. L'individu est jeté à l'intérieur d'une force hors de vérité, hors du savoir et hors de la connaissance par l'exigence du regard d'Orphée qui tourne le regard sous la perte. Ce qui ne se peut jamais regarder et qui s'écoute en l'errance, sur le déplacement immobile du sans lieu de l'atopie.

Au contact de Juan Lagunas, lui dispensant ses enseignements de poète, le personnage apprend à reléguer la souveraineté du côté des dieux et des héros. Pas de transcendance donc, mais pas d'immanence non plus au sens d'une souveraineté qui s'accomplirait en se refermant sur le sujet lui-même. La disparition de la souveraineté entérinée par le vieil homme rencontré au chapitre suivant dans un bar de Ciudad Rodrigo, qui « était assis ou plutôt trônait à l'une des tables du fond ». Celui-ci, « [sitôt] qu'il prit conscience de son seul spectateur [l'auteur] »²⁷⁴, cessa d'écrire, ou plutôt interrompit le simulacre d'une activité scripturale profanée et déçue, mascarade illisible de l'écriture qui, troquant « le stylo à plume d'or ou doré » pour une loupe, n'est plus capable de produire autre chose qu'un galimatias incompréhensible comme obéissant à une régression vers un en-deçà du signe qui se résumerait à des « pattes de mouche », des

²⁷¹ NM., p. 141 / MN., p. 196 : « ein altes Vergnügen auffrischte beim Knirschen des Sandes unter den Sohlen »

²⁷² Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 26.

²⁷³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 215-216.

²⁷⁴ NM., p. 152 / MN., p. 211 et 212 : « einem Mann, der da [...] an einem Hintertisch mehre thronte las saß », « sowie er jedoch seines einen Zuschauers innewurde »

lignes, des biffures de mots isolés puis de pages entières²⁷⁵. Ce spectateur qui le renvoie au spectacle insupportable de sa déchéance, de sa destitution n'a plus d'autre choix que de partir, regrettant les temps anciens de sa splendeur passée où « il aurait fait tuer cet homme sacrilège. “Vous ne reverrez plus jamais votre roi !” »²⁷⁶

La déchéance de la souveraineté dans ce passage provient certes d'une attitude pleine d'emphase et tournée à la dérision, mais également d'un repli sur soi, d'un retranchement hors de la communauté à laquelle, en tant que roi, il met fin par son départ. Le geste contenu dans le « ravissement » handkéen est geste extatique synonyme d'abandon de soi. Cette ambiguïté est d'ailleurs contenue dans le terme allemand (*Entrückung*) qui exprime à la fois le sentiment d'une plénitude – qui renverrait à la traduction possible en français par « ravissement » et qui correspondrait au « sentiment d'existence » produit par ces instants –, et un phénomène d'excentration subi par le sujet, à cet éloignement du monde et de la réalité. Pris dans une double-contrainte insoluble, le sujet handkéen trouve dans l'extase une sortie à la logique du don. Ou plus précisément, il trouve un absolu du don dans l'abandon qui « voue l'être abandonné à perdre sans esprit de retour, sans calcul et sans sauvegarde jusqu'à son être qui donne : d'où l'exigence d'infini qui est dans le silence de l'abandon »²⁷⁷ et que l'on entend retentir dans cet appel des lointains. Puisque « s'abandonner et se donner », c'est « *se donner sans retour à l'abandon sans limite* »²⁷⁸, le sujet se voit rejeté dans une forme d'im-présence qui expose les êtres à « la solitude qui, loin de les protéger, les disperse ou se dissipe sans qu'ils se retrouvent eux-mêmes ou ensemble. »²⁷⁹ La désacralisation a donc pour fonction, en destituant l'Auteur de son auctorialité et le sujet de sa souveraineté, de ramener l'être à

²⁷⁵ *NM.*, p. 152 : « Et quand parfois il s'interrompait, c'est qu'il allait inspecter désormais à la loupe les écrits qui s'épalaient devant lui, un mot, un caractère. Et cela durait toujours très longtemps. C'était la loupe, non le stylo à plume d'or ou dorée, son principal instrument. Après un grand geste, la manche de son manteau glissant alors cérémonieusement en arrière, la loupe tournoyait sur la feuille puis s'abattait finalement sur la patte de mouche ou le je-ne-sais-quoi en question. Puis le vieil homme se mit à tracer surtout des lignes. Il commença par souligner nettement certains mots, là encore de droite à gauche, puis à les biffer, d'abord un mot isolé, par la suite une ligne, une page entière, la couvrant de trait en tous sens, puis une page encore, puis une autre, dans de grands reniflements de mauvaise humeur puis de rage, tapant enfin du poing sur la table. » / *MN.*, pp. 211-212 : « Wenn er einmal innehielt, so hieß das, er würde nun die Schriften vor ihm, ein Wort, eine Letter, durch eine Lupe inspizieren. Und das währte dann jeweils am längsten. Die Lupe, nicht die goldene oder vergoldete Füllfeder, war sein Hauptinstrument. Nach einer weitausholenden Geste, wobei er den Mantelärmel zeremoniös zurückrutschen ließ, bis sie zuletzt auf den fraglichen Kringel oder was auch immer herabfuhr. Mehr und mehr aber ging der alte Mann dann über zum Linieren. Das begann als offenes Unterstreichen, auch dieses von rechts nach links, und wurde später ein Durchstreichen, erst eines einzelnen Worts, in der Folge einer ganzen Zeile, mit Kreuz- und Querstrichen, und noch einer Seite, und noch einer, und dazu ein anschwellendes Unmuts- dann Wutschnauben, dann die Faust auf den Tisch geschlagen. »

²⁷⁶ *NM.*, p. 153 / *MN.*, p. 213 : « In einer anderen Zeit hätte er den Frevler da töten lassen. „Ihr werdet euern König nie mehr wiederssehen!“ »

²⁷⁷ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, p. 30.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 29.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 30.

l'impersonnel, l'obscur, le pré-individuel qui le constituent. Il s'agit par ce biais de briser la logique circulaire qui sans cesse rabat sur l'identique de notre identité, afin de l'ouvrir à tout ce qui en nous la dépasse, autrement dit de faire émerger ce que les Romains appelaient *Genius*, « ce dieu si intime et si impersonnel [...], personnalisation de ce qui, en nous, nous dépasse et nous excède. »²⁸⁰ Mettre en rapport le propre avec l'impropre, le personnel avec l'impersonnel et le sujet avec son *genius*, voilà en quoi consiste cette puissance *géniale* qui nous livre à ce qui ne nous appartient pas dans le geste absolu du don.

Le don ou l'abandon est tel qu'à la limite il n'y a rien à donner ni à abandonner et que le temps lui-même est seulement une des manières dont ce rien à donner s'offre et se retire comme le caprice de l'absolu qui sort de soi en donnant lieu à autre que soi, sous l'espère d'une absence. Absence qui, d'une manière restreinte, s'applique à la communauté dont elle serait le seul secret, évidemment insaisissable. L'absence de communauté n'est pas l'échec de la communauté : elle lui appartient comme à l'épreuve qui l'expose à sa disparition nécessaire²⁸¹.

Il retrouve par ce biais les horizons lointains auxquels il aspirait tant, communauté qu'il trouvera d'ailleurs en partie aussitôt, au chapitre suivant avec ce groupe d'idiots dont il s'entichera²⁸². Possibilité de la communauté – d'une communauté particulière dont il conviendra d'analyser la nature un peu plus loin²⁸³ –, ce geste est donc aussi possibilité de l'écriture puisque ce don est avant tout « don de parole », don en « pure perte »²⁸⁴ puisque s'exposant au risque de n'être jamais reçu. La possibilité de l'écriture ne s'entrouvre que dans l'abandon de soi et la souveraineté pensée ici en terme d'auctorialité. Peter Handke ouvre l'espace atopique du Neutre, du grand Dehors, qui permet l'écriture et représente la seule possibilité d'écriture. Si l'écrire selon Blanchot appartient au désœuvrement, soit à « l'absence d'œuvre » et à « l'interruption » dans l'idée même de l'œuvre²⁸⁵, il se place sous le signe de l'autre, c'est-à-dire de celui qui n'est pas l'un, mais qui toujours parle au lieu de l'un. Il ne faut donc pas envisager le désœuvrement comme désastre de l'œuvre ou impossibilité d'écrire après la catastrophe de l'Histoire, mais comme la condition même de l'écriture. Le désastre blanchotien comme la « grande chute » ou la catastrophe handkéenne, ce serait « l'espace sans

²⁸⁰ Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2006.

²⁸¹ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, pp. 30-31.

²⁸² *NM.*, p. 153 : « Un jour, dans l'un de ses méandres, il s'enticha ainsi d'un groupe de ces idiots qu'on était désormais certain de trouver dans ces lieux-là. » / *MN.*, p. 213 : « Eines Tages, an einem seiner weitgezogenen Mäanderbögen, vernarrte er sich so in eine Gruppe der an jenen Orten inzwischen verlässlich anzutreffenden Idioten. »

²⁸³ Nous reviendrons sur ce point plus en détail lorsqu'il s'agira d'analyser le dispositif narratif de *Don Juan* et de *La Nuit morave*.

²⁸⁴ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, p. 25.

²⁸⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 44.

limites d'un soleil qui témoignerait non pour le jour, mais pour la nuit libérée d'étoiles, nuit multiple »²⁸⁶.

Nous n'avons donc pas affaire à un sujet transparent, autonome et souverain, mais à un sujet marqué par l'opacité en raison de l'altérité et de l'extériorité qui le fondent, plus précisément l'expérience traumatique de l'interpellation qui le renvoie à sa dette, à sa responsabilité éthique. Pour répondre à l'exigence de l'impossible autoreprésentation d'un être oscillant entre présence et absence, l'auteur autrichien suggère donc le travail souterrain d'un double qui, sous ces incarnations nombreuses, serait l'agent d'une continuité du livre acquise contre la difficulté à raconter sa présence ou sa force. Elevé au-dessus de toute économie, le spectre s'affirme comme rappel de la différence, comme retour et venue arrivante mais jamais arrivée qui oblige. Du point de vue derridien, c'est une hétérogénéité qui opère, la loi d'une *autre génération*, propre à une subjectivité sans sujet. Encore faut-il préciser que cette subjectivité – en ce qu'elle œuvre comme l'intimité la plus intime, pré-originale, immémoriale de tout sujet – ne saurait être représentée, ni ne pourrait être *en tant que telle* présente ou effective. Cette subjectivité écliptique tourne autour du sujet, lui revient et le hante. Elle l'exproprie hors de ses territoires en l'exposant à l'autre de lui-même, à ce qui est à la fois si proche et si lointain en lui-même et au-delà de lui-même. Le mot perd son autorité et la voix représentative est suspendue. La voix centrale, originelle étant abolie, destituée, il faut alors envisager l'émergence d'une autre voix, qui, à l'image du sujet et au sens étymologique, serait inouïe, c'est-à-dire à la fois excédentaire et à la limite de l'audible, à peine un souffle, juste un lointain écho du sujet, espace à même d'accueillir toutes ces

possibilités humaines qui animaient la coupole vide, la changeaient pour ainsi dire, non pas « pour ainsi dire », en un lieu de réunion virtuel, si minuscule pourtant, à peine pour deux, trois personnes, une communauté possible et qui n'avait plus rien à voir avec sa destination première, rester là ensemble à déguster de la *rakija* [...]. (NM., pp. 48-49)

Menschenmöglichkeiten eher waren es, die die Leerkuppel durchwirkten, ein sozusagen, nein, nicht « sozusagen », virtuelles, dabei doch so winziges, kaum für zwei, drei Platz bietendes Versammlungslokal, ein mögliches Miteinander, das nichts zu schaffen hatte mit seiner vergangenen Bestimmung, dem Zusammenhocken und Rakijakosten [...]. (MN., p. 64)

²⁸⁶ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 13.

CHAPITRE 2

HOSPITALITE DU SUJET

L'écriture handkéoenne rejoint à maints égards l'écriture du désastre, sur laquelle pèse en permanence l'opacité de la catastrophe, dans laquelle semble sombrer tout contour et toute forme. Le désastre ne se réduit pas à un événement historique, à un cataclysme de l'Histoire ; il fait de l'écriture elle-même un lieu où le désastre se manifeste comme tel. Plus qu'une écriture de survivant, le désastre est le lieu d'énonciation du revenant, d'une langue fantomatique qui a incorporé la voix des disparus. Le désastre est l'écriture où s'enfouissent comme dans une crypte les cendres de ceux qui restent sans sépulture. Or cette mise en crise de l'être et de l'unité place l'écriture sous le signe de l'autre, autrement dit de celui qui n'est pas l'un mais qui toujours parle au lieu de l'un :

Écrire au niveau de murmure incessant, c'est s'exposer à la décision d'un manque qui ne se marque que par un surplus sans place, impossible à mettre en place, à distribuer dans l'espace des pensées, des paroles et des livres. Répondre à cette exigence d'écriture, ce n'est pas seulement opposer un manque à un manque ou jouer avec le vide pour procurer quelque effet privatif, ce n'est pas non plus seulement maintenir ou indiquer un blanc entre deux ou plusieurs affirmations-énonciations ; alors ? peut-être d'abord porter un espace de langage à la limite d'où revient l'irrégularité d'un autre espace parlant, non parlant, qui l'efface ou l'interrompt et dont on ne se rapproche que par son altérité, marquée par l'effet d'effacement²⁸⁷.

Ainsi placée sous le signe du désœuvrement, l'écriture fragmentaire, disséminée modifie profondément les enjeux de distance et de proximité jusqu'à « [détruire] invisiblement la surface et la profondeur, le réel et le possible, le dessus et le dessous, le manifeste et le caché. »²⁸⁸ Cette expérience autre, cette expérience de l'effacement plutôt que de la disparition d'un sujet qui n'est justement plus capable de se donner à lui-même le rôle de sujet est également une expérience de l'illimité. En reconnaissant l'imprécision de ses limites, le sujet devient plus ou autre que celui qui porte son nom et s'identifierait à l'identité qui lui est

²⁸⁷ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà.*, p. 72.

²⁸⁸ *Ibidem.*

attribuée : « Le soi, et sa reconnaissance, est conduite hors de soi : il vacille entre perte et extase. »²⁸⁹

Face au poids de l'héritage et la malédiction de la responsabilité qui accablent les personnages, Peter Handke pose les conditions de possibilité d'un nouveau type d'écoute. On vient de le voir, la malédiction d'Hamlet et de son commerce avec les spectres ne consiste pas seulement à hériter d'une responsabilité synonyme de disjonction et d'effacement, mais aussi à mettre en place un cadre, un dispositif permettant d'entendre et de répondre aux injonctions du passé. La voix du spectre que l'ex-auteur de la *Nuit Morave* entend remonter du fond de la tombe n'est pas simple, univoque. Les contradictions et l'hétérogénéité qui la composent enjoignent à Hamlet de répondre certes, mais surtout de discuter avec les différentes voix du spectre, de s'entretenir avec elles et finalement de s'engager de telle manière :

*[qu'] (il) accueille l'énigme de l'être sans que celle-ci puisse apaiser la sienne propre. ('il) se prononce sans qu'il y ait position ou déposition d'existence, sans que la présence ou l'absence l'affirme, sans que l'unité du mot vienne le dégager de l'entre-deux où il se dissémine. (il) n'est pas « cela », mais le neutre qui le marque (comme (il) appelle au neutre), le reconduit vers le déplacement sans place qui le destitue de tout lieu grammatical, sorte de manque en devenir entre deux*²⁹⁰.

C'est pour cette raison qu'il faudra nous intéresser plus précisément à l'énonciation de ces voix, aux « machinations d'écriture »²⁹¹ qui questionnent et mettent en crise l'unicité de la parole énonciatrice. Pour ce faire, il conviendra d'analyser les procédés métalectiques mis en place par l'auteur.

Pour cerner cette nouvelle forme de l'auteur, échappant par principe à toute saisie conceptuelle, Charline Pluvinet propose d'analyser très précisément la structure du texte en ce qu'elle « détermine la signification à attribuer à la nouvelle forme de l'auteur comme être entièrement fictif »²⁹². Il convient dans un premier temps de s'intéresser au dispositif de la métalepse telle que l'a élaborée Genette dans *Figures III* et que Peter Handke met en place dans ses récits. Cette « forme de transit » qui permet « le passage d'un niveau narratif à un autre »²⁹³ élabore des configurations diégétiques et énonciatives extrêmement complexes chez Peter Handke. La transgression poussée des frontières entre fiction et réalité ainsi qu'entre les strates de la narration dans ces textes permettra de mettre au jour les « fonctionnements internes tout en dégageant la présence diffuse de l'auteur dans la fiction, de mieux cerner les procédés

²⁸⁹ Philippe Forest, *op. cit.* 61.

²⁹⁰ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, p. 69.

²⁹¹ Louis Marin, *La Voix excommuniée. Essais de mémoire*, Paris, Galilée, 1981, p. 143.

²⁹² Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 115.

²⁹³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243.

d'évitement, de distribution, de diffraction, d'exhibition »²⁹⁴. En plus de créer une topique textuelle vide contribuant à brouiller et à éclater l'image de l'auteur dans son œuvre, la métalepse, en tant que « forme de transit », produit également une « sorte de « court-circuit » dans l'organisation du discours » en « [rompant] avec son ordonnancement »²⁹⁵. Ce que la métalepse met en avant, c'est donc une exposition problématique de soi : le sujet est à la fois exposé et disséminé, voire évité. Expression formelle de la crise ontologique subie par le sujet d'écriture, la métalepse perturbe la distribution des voix et des personnages en recourant aux procédés de « transformation, substitution, et succession »²⁹⁶. Ce chapitre entend donc analyser cet espace sans limites qui est aussi espace de diffraction, dissémination, mais aussi de transit, circulation et relation de la relation. Pour saisir les subtils rouages de la mécanique narrative et vocale des textes handkéens qui diffèrent d'un texte à l'autre, nous procéderons par l'examen respectif de chaque texte.

1. Le sujet inouï (*Don Juan*)

Lieu vide, le dispositif métalectique, par la mise en place d'une circulation de la parole, est également espace d'accueil où se laissent percevoir, dans ce jeu de questions qui ne trouvent pas de réponses, parce que toujours différées, déportées vers un ailleurs, le ressassement des voix dont les échos ne cessent de hanter le texte. Cependant, plutôt que de glacer et figer le sujet d'écriture dans la stupeur de l'arrivée, Peter Handke met en place, à travers l'écriture extime et le dispositif métalectique, les conditions d'accueil et d'écoute de ces spectres. De ce point de vue, le geste d'écriture et de lecture se fait geste et acte d'hospitalité. Les scènes d'hospitalité sont nombreuses dans les œuvres handkéennes. Elles prennent souvent la forme de repas collectifs et orchestrés par un cuisinier au cours duquel s'établit un lien très étroit entre partage de la nourriture et littérature. Parmi les principales scènes, nous pouvons ainsi relever le repas dans l'auberge du maître-queux au début du voyage dans la Sierra de Gredos, les pratiques culinaires observées à Hondareda (*La Perte de l'image*), ou bien encore le dîner servi à la chanteuse par l'homme et son fils dans *Kali*, sans oublier le banquet organisé par l'ancien auteur dans *La Nuit morave*. Les scènes d'accueil revêtent donc une importance capitale

²⁹⁴ Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 02 juillet 2016. URL : <http://aad.revues.org/671> ; DOI : 10.4000/aad.671

²⁹⁵ *Ibidem*

²⁹⁶ *Ibidem*.

puisqu'elles constituent le cadre du récit conditionnant l'échange de la parole. Elles nous livrent des renseignements précieux sur l'économie relationnelle qui régule le partage et l'échange de la voix dans ces textes.

Ces aspects nous invitent donc, comme le propose Alain Montandon, à considérer le rapport à l'Autre comme un auto-hospitalité qu'il définit comme suit :

Le terme d'autohospitalité – qui sans doute n'est pas très euphonique – désigne ce phénomène qui est l'accueil, accueil de soi, de soi comme autre, ce qui présuppose cette distance fondatrice de la subjectivité comme conscience de soi. Parler du dialogue de soi avec soi-même, c'est non seulement faire place à une thématique du double et de l'« altérité – je est un autre - », mais aussi mettre en évidence et en lumière un écart, l'écart de soi avec soi-même dans de multiples perspectives (y compris psychanalytiques)²⁹⁷.

L'universitaire français poursuit sa définition conceptuelle à partir de Lévinas, en s'appuyant notamment sur l'idée que « le sujet est un hôte »²⁹⁸. Ce qui signifie que le sujet ne se définit pas par lui-même, par une identification à quelque chose qui serait en lui, mais par son accueil, l'accueil d'un autre, étranger et extérieur à lui-même. Que l'hôte désigne celui qui reçoit ou celui qui est reçu, le sujet est manifestement défini par ce qui n'est pas lui. Ce sujet est d'abord synonyme de conscience de soi et celle-ci accueille, en tant qu'hôte recevant, celui dont elle est consciente, donc le soi – autrement dit l'être dont elle se sépare comme le dit Lévinas. Le sujet est l'hôte, le *Gastgeber*, qui accueille le soi. Cette relation de soi à soi est une relation d'hospitalité qui ouvre la perspective de l'altérité. Une telle idée revient à poser et supposer une conscience qui se définit avant tout par son intentionnalité, c'est-à-dire par la capacité pour le sujet accueillant et percevant à constituer et « viser » volontairement et par un acte de la conscience un objet qui lui est extérieur. Or, comme nous venons de la voir, Peter Handke construit ses personnages et le récit autour d'un sujet spectral. L'expropriation de la voix entraînée par la destitution du sujet met en faillite le concept et la possibilité même de la subjectivité. Le spectre, par sa nature excédentaire, bouleverse la relation proxémique qui se trouve au cœur de la pensée de l'accueil et de l'hospitalité. En abolissant les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, l'auteur autrichien jette les bases d'une nouvelle économie de la relation étayée par l'échafaudage narratif et métaleptique qu'il s'agit désormais d'étudier.

²⁹⁷ Alain Montandon, « En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps », in *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 7.

²⁹⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, p. 276.

a. Solitudes de Port-Royal

Accueillir le spectre, c'est donc aussi accepter une logique incalculée/incalculable, c'est-à-dire une logique qui excepte tout calcul d'échange, de don/contre-don. Comme la notion d'*arrivance* l'a bien montré, la responsabilité infinie brise les limites et la forclusion de toute subjectivité telle qu'elle est décrite au début du roman :

Depuis longtemps, je vivais sans voisin. Et cela ne tenait pas à moi. Rien de mieux que des voisins, et d'être soi-même voisin. Mais l'idée du voisinage avait échoué, ou bien n'était-elle plus de ce temps ? Toutefois, dans le jeu de l'offre et de la demande, c'était moi qui avais failli. Mon offre, hôte ou cuisinier, n'avait plus cours. Je n'avais pas été à la hauteur en tant qu'homme d'affaires. Or, l'une des rares choses en quoi je crois, c'est que les affaires rapprochent les gens ; que le jeu de l'achat et de la vente anime la vie sociale. (*DJr.*, pp. 11-12)

Schon längst auch lebte ich ohne Nachbarn. Und das lag nicht an mir. Nicht lieber als Nachbarn, und selber Nachbar zu sein. Aber die Idee der Nachbarschaft hatte versagt, oder war aus der Zeit geraten? An mir lag das Versagen im Spiel von Angebot und Nachfrage. Mein Angebot, als Wirt und Koch, war nicht mehr gefragt. Ich hatte als Geschäftsmensch versagt. Dabei glaubte ich seit eh und je an das Leutezusammenbringende der Geschäfte wie an wenigens sonst; an das belebende Gesellschaftsspiel von Verkauf und Kauf. (*DJe.*, p. 8)

D'emblée, le narrateur assimile son auberge à une structure d'être qui, en abdiquant sa fonction accueillante, avoue son échec et se replie sur un espace privé bien cloisonné. Cette autonomie est soigneusement cultivée par l'aubergiste qui travaille à pourvoir à son auto-suffisance :

À cette époque, je cuisinais dans mon auberge près des ruines de Port-Royal des Champs [...] juste pour moi seul. Même les quelques chambres d'hôte étaient devenues à cette époque une partie de mon espace d'habitat privé. Tous les mois d'hiver et au début du printemps, je les passais avec cette manière d'habiter qui se composait exclusivement de la préparation des repas pour mon usage personnel et de l'entretien de la maison et du jardin, principalement aussi de lecture et de regards jetés par la petite fenêtre de mon auberge. (*DJr.*, pp. 11-12)

Zu der Zeit kochte ich in meiner Herberge nah den Überresten von Port-Royal-des-Champs [...] vorübergehend nur für mich allein. Auch die paar Gästezimmer wurden damals Teil meines Privaten Wohnbereichs. Alle die Winter- und die Vorfrühlingsmonate verbrachte ich mit solchem Wohnen, welches einzig aus Speisenzubereiten zum Eigengebrauch und aus Haus- und Gartenarbeiten bestand, hauptsächlich aber aus Lesen und zwischendurch auch Blicken aus dem einen wie dem andern der kleinen alten Fenster meiner Gaststätte [...] (*DJe.*, p. 7)

Dans ce passage, l'auteur se réfère implicitement aux « Solitaires » de Port-Royal²⁹⁹. Il finit cependant par éprouver une certaine lassitude vis-à-vis de cette vie de solitude qui tend à

²⁹⁹ Il s'agissait en effet d'une communauté d'aristocrates ou de grands bourgeois qui, au 16^{ème} siècle, contribuèrent fortement au rayonnement intellectuel de Port-Royal. Il se distinguèrent surtout par leur vie monacale consacrée aux travaux aussi bien manuels (tels que l'agriculture ou le jardinage) qu'intellectuels (ils publièrent de nombreux

refermer l'individu dans un monde solipsiste où se confondraient lecture et réalité, enceintes toutes deux dans les limites réduites de l'auberge. Bien déterminé à mettre un terme à ce quasi-monde auto-suffisant de Port-Royal, il en vient à

la résolution que, pour un temps, c'en était fini des livres. Quoique je fusse au milieu de deux témoignages prémonitoires [...], je décidai, d'un instant sur l'autre, que j'avais assez lu pour un certain temps. Assez lu ? Plus sauvage encore était ma pensée matinale : « Assez de la lecture ! » Or, tous les jours de ma vie, j'avais été un lecteur. Cuisinier et lecteur. Et quel cuisinier. Et quel lecteur. Et je compris aussi pourquoi les corbeaux criaient de par les airs, furieux : L'état du monde provoquait leur ire ou était-ce le mien ? (*DJr.*, pp. 12-13)

[...] beschloß ich von einem Augenblick zum andern, genug gelsen zu haben, zumindest für eine gewisse Zeit. Genug gelesen? Wilder noch war mein Morgengedanke: « Genug vom Lesen!» Dabei war ich mein Lebtage lang ein Leser gewesen. Koch und Leser. Was für ein Koch. Was für ein Leser. Ich verstand dann auch, warum die Raben seit einiger Zeit so wutentbrannt durch den Luftraum brüllten: Sie waren im Zorn über den Zustand der Welt. Oder den meinen? (*DJe.*, pp. 9-10)

Ce passage décrit l'état d'un sujet proche de sombrer dans la folie à mesure qu'il se heurte à la limitation de son être, à l'image de son jardin dont la perfection et le parachèvement recèle finalement un désordre du monde. Le repliement de l'être sur soi, justifiant l'échec de ses activités commerciales et son incapacité à échanger, conduit paradoxalement à un dérèglement du monde. Le retrait de l'aubergiste, contribue à troubler l'ordre des choses que viendra réparer le surgissement de Don Juan dans le jardin puisque derrière la violence de son apparition, le mythe littéraire est doté d'une aura, d'une puissance pacificatrice qui le met en accord avec le chant du monde. Ainsi ne trouble-t-il qu'à peine le repos d'un chat qui, couché « dans l'herbe, eut un bref regard et se rendormit aussitôt », de même qu'il attire la compagnie d'un moineau qui « se posa sur la lance qui vibrait encore et se mit à vibrer avec elle. » Signe d'apaisement et d'harmonie retrouvée, l'animal épouse le mouvement de l'arme de guerre qui se révèle « [n'être] qu'une branche de coudrier, légèrement taillée en pointe, comme on pouvait en couper partout dans les forêts autour de Port-Royal. »³⁰⁰

L'entrée en scène de « l'abuseur de Séville », qui n'est ni venue, ni apparition, mais chute et même roulade (« Vint-il ? apparut-il ? Il tomba, roula plutôt, dans mon jardin, par-dessus le mur »)³⁰¹, affecte alors l'organisation spatiale en tant que structure d'être et met en place une nouvelle économie relationnelle. La maison s'ouvre à l'intrus et ravive en même

travaux dans les disciplines philosophique, pédagogique ou théologique). Ces personnes mutiques et studieuses optèrent pour une vie de repli et de retrait intérieur, comme semble s'y livrer l'aubergiste.

³⁰⁰ *DJr.*, p. 15 / *DJe.*, p. 13 : « Die Katze, die daneben im Gras lag, blinzelte kurz und schief dann gleich wieder und ein Spatz [...] landete auch schon auf der noch wippenden Lanze und setzte das Wippen fort. Die Lanze war in Wirklichkeit ein bloßer, vorne leicht zugespitzter Haselstock, wie man ihn sich überall in den Wäldern um Port-Royal abschneiden konnte. »

³⁰¹ *DJr.*, p. 13 / *DJe.*, p. 11 : « Kam er? Erschien er? Eher stürzte und purzelte er mir über die Mauer »

temps le désir angoissé d'une exposition à ce qui arrive et qui est incalculable sous la forme d'un infini, d'un horizon illimité. De son propre aveu, le narrateur explique que « l'arrivée de Don Juan [...] [lui] apporta, littéralement, l'expansion et le déploiement intérieurs que seule la lecture aussi excitée (et effarée) que béate procurait. »³⁰² Le personnage de Don Juan incarne parfaitement cet horizon illimité puisque, figure de l'excès, il est également figure de la transgressivité. En effet, l'irruption de ce personnage en fuite marque la déchirure du même et du soi-même. Ce hiatus dans le sujet explique également la violence, la « sauvagerie » de la décision prise par l'aubergiste de ne plus lire. Ayant lieu « [l]e matin du jour où Don Juan vint se réfugier chez [lui] »³⁰³, elle anticipe déjà l'emprise de l'Autre sur le « soi » : elle est décision de l'autre en moi :

Une décision devrait déchirer – c'est ce que veut dire le mot décision – par conséquent devrait interrompre la trame du possible. Chaque fois que je dis « ma décision » ou bien « je décide », on peut être sûr que je me trompe... La décision devrait être toujours la décision de l'autre. Ma décision est en fait la décision de l'autre... Ma décision ne peut jamais être la mienne, elle est toujours la décision de l'autre en moi et je suis d'une certaine manière passif dans la décision³⁰⁴.

Outre la marque de l'altérité au sein de la décision, cette résolution permet la venue de Don Juan, c'est-à-dire l'événement éthique que son apparition suscite et qui ne peut avoir lieu qu'en dehors des cadres du possible. L'altérité de Don Juan, par sa singularité exceptionnelle, excède donc la capacité d'accueil du sujet ainsi que ses conditions de possibilité, ce que Derrida comprend non seulement comme le pouvoir et vouloir de l'ego, du soi-même, mais aussi comme son horizon d'anticipation. L'altérité infinie qui survient brise l'horizon de la subjectivité, de son pouvoir, et ouvre sur l'événement de la responsabilité infinie, incalculable qui, à l'image de Don Juan, « me tombe dessus [verticalement], sans que je puisse le voir venir : l'événement ne peut m'apparaître avant d'arriver que comme impossible. »³⁰⁵

Le texte de *Don Juan* illustre en effet une faculté de réceptivité, d'accueil de l'autre excédée par une relation dissymétrique qui exproprie le soi de son chez-soi puisque, comme nous l'explique Derrida, « [dans] l'hospitalité j'accueille un autre plus grand que moi et qui par conséquent peut bouleverser l'espace de ma maison. »³⁰⁶ Homme de l'excès, de la dépense et de la jouissance, Don Juan introduit dans l'auberge une logique qui dépasse le calculable et

³⁰² *DJr.*, p. 12 / *DJe.*, p. 10 : « Zugleich bescherte mi Don Juans Kommen buchstäblich die innere Erweiterung und Entgrenzung, welche sonst nur das so augeregte (und aufgeschreckte) wie selige Lesen schaffte. »

³⁰³ *DJr.*, p. 12 / *DJe.*, p. 9 : « An dem Morgen des Tages, als Don Juan dann dahergflüchtet kam »

³⁰⁴ Jacques Derrida, Gad Soussana et Alexis Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, 2001, p. 102.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 97.

³⁰⁶ Jacques Derrida, « Hostipitalité », in *Pera Peras Poros : atelier interdisciplinaire avec et autour de Jacques Derrida*, sous la direction de F. Keskin et Ö. Sözer, Istanbul, *Cogito*, n° 85, 1999, p. 44, note 9.

rejoint ce que l'on pourrait nommer, avec Derrida, une logique de l'accueil de l'autre. En effet, Peter Handke met en scène cet aubergiste-narrateur qui devient, après l'arrivée de Don Juan dans son jardin, le dépositaire de son histoire : « Don Juan avait été depuis toujours à la recherche d'un auditeur. En moi, un beau jour, il a trouvé. Son histoire, il ne me l'a pas racontée à la première personne, mais à la troisième. C'est ainsi qu'elle me vient maintenant à l'esprit. »³⁰⁷ Cette expropriation du sujet en son cœur même rappelle la violence de la dénucléation et de l'Autre-dans-le-même chez Levinas. Dans *Autrement qu'être*, Levinas développe l'idée d'un *arrachement* qui serait l'essence même de la subjectivité. Il se produit la même chose dans le texte handkéen qui après avoir décrit un état évoquant une jouissance solipsiste, une complaisance dans le Même, relate l'arrachement de la conscience à elle-même par l'intrusion d'un tiers qui signale sa présence bien avant d'être vu : « Le silence d'après-midi était certes trompeur comme toujours. Mais pour l'instant c'est lui qui dominait et agissait. Longtemps déjà avant que Don Juan eût fait son entrée dans mon champ de vision, on avait pu l'entendre haleter. »³⁰⁸

Ce phénomène sensible indique une dénucléation du sujet et marque l'immédiateté de l'emprise de l'Autre par-delà toute distance :

L'immédiateté du sensible qui ne se réduit pas au rôle gnoséologique assumé par la sensation, est exposition à la blessure et à la jouissance – exposition à la blessure dans la jouissance – ce qui permet à la blessure d'atteindre la subjectivité du sujet se complaisant en soi et se posant pour soi. Cette immédiateté est d'abord l'aisance du jouir, plus immédiate que le boire, plongeant dans les profondeurs de l'élément, dans sa fraîcheur incomparable de plénitude et de comblement – plaisir ; c'est-à-dire complaisance en soi de la vie aimant la vie jusque dans le suicide. Complaisance de la subjectivité, complaisance éprouvée pour elle-même – ce qui est son « égoïté » même, sa substantialité. Mais aussitôt « dénucléation » du bonheur imparfait qui est le battement de la sensibilité : non-coïncidence du Moi avec lui-même, inquiétude, insomnie, au-delà des retrouvailles du présent – douleur qui désarçonne le moi ou, dans le vertige l'attire comme un abîme pour empêcher que, posé en soi et pour soi, il "assume" l'autre qui le blesse, dans un mouvement intentionnel pour que se produise dans cette vulnérabilité, le renversement de l'autre inspirant le même³⁰⁹ ...

Ce qui fait retomber la conscience pleine d'elle-même en subjectivité sensible, c'est que son noyau, son centre, son cœur même, lui est arraché pour laisser place et recueillir en son centre cet Autre inassimilable, excédentaire et échappant à toute saisie cognitive. Elle signale

³⁰⁷ *DJr.*, p. 11 / *DJe.*, p. 7 : « Don Juan war schon immer auf der Suche nach einem Zuhörer gewesen. In mir hat er den eines schönen Tages gefunden. Seine Geschichte erzählte er mir nicht in der Ich-Form, sondern in der dritten Person. So kommt sie mir jetzt jedenfalls in den Sinn. »

³⁰⁸ *DJr.*, p. 14 / *DJe.*, p. 7 : « Die Nachmittagsstille war zwar wie immer trügerisch. Aber für den Augenblick jedenfalls herrschte sie vor; und wirkte. Schon lange bevor Don Juan in mein Blickfeld kam, war sein Keuchen zu hören. »

³⁰⁹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Librairie générale française, 1996, pp. 104-105.

la brusque réapparition de cette « violence fondamentale » (« *Grundgewalt* »)³¹⁰ qu'exprimait déjà la vision de l'enfant en fuite. Que ce soit la respiration de Don Juan, celle de l'enfant ou bien encore le vrombissement de la motocyclette³¹¹, les manifestations sonores semblent émaner de quelque chose de plus ancien que le sujet, quelque chose qui serait antérieur à son origine et qui proviendrait d'une singularité qui, tel Don Juan qui en serait une incarnation provisoire au même titre que l'enfant, se manifesterait sans la médiation d'aucun principe, d'aucune idéalité. Cette trace extérieure à la conscience, *séparée* du moi tout en lui étant pré-originnaire, obsède le sujet et le persécute dans la proximité nue et immédiate de l'injonction éthique. Le traumatisme correspond donc à cette rupture de l'intériorité, rupture du « fil de la conscience qui aurait dû l'accueillir dans son présent »³¹². Alors que l'enfant pourchassé « n'avait pas eu d'yeux pour [lui] », il fut « en revanche, [...] vu par ce Don Juan en fuite » qui « [l]'avait pris dans son regard, net et en grand »³¹³, « [e]t bien que ce fût [leur] première rencontre, cet instant [lui] parut à l'instant familier. »³¹⁴ L'arrachement constitue donc le paradoxe d'une subjectivité dont l'unicité n'est acquise qu'en défaisant sans cesse son identité : « unicité non assumée, non subsumée, traumatique ; élection dans la persécution »³¹⁵. Si la conscience est synonyme, chez Lévinas, d'identité, la subjectivité se caractérise par la non-coïncidence, l'Autre-dans-le-Même. Le philosophe nous impose donc de penser le sujet en deçà de la conscience et c'est là une démarche nécessaire pour faire émerger l'unicité de la subjectivité en deçà de l'identité. Et pouvoir ainsi penser la différence au cœur même du sujet.

b. Une hospitalité inconditionnelle

Le nœud du subjectif, explique Lévinas, ce n'est pas le repliement de l'être sur soi car « la subjectivité est structurée comme l'autre dans le Même »³¹⁶, processus résultant de « [c]et arrachement à soi, au sein de son unité, cette absolue non-coïncidence, cette dia-chronie de

³¹⁰ *DJr.*, p. 14 / *DJe.*, p. 12.

³¹¹ *DJr.*, p. 15 : « Les cris des gendarmes d'alors remplacés par le bruit d'une motocyclette. Elle vrombissait aux coups d'accélérateur et par creux et bosses semblait se rapprocher constamment du jardin qui l'avait aussitôt rempli et le remplissait encore. » / *DJe.*, p. 12 : Die einstigen Schreie der Gendarmen waren ersetzt durch die Geräusche eines Motorrads. Es heulte im Gasgeben rhythmisch auf und schien über Stock und Stein dem Garten ständig näherzukommen, anders als das Atmen, das diesen sofort ausgefüllt hatte und weiter ausfüllte. »

³¹² Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, p. 141..

³¹³ *DJr.*, p. 16 / *DJe.*, p. 14 : « Von dem fliehenden Don Juan dagegen wurde ich gesehen. »

³¹⁴ *DJr.*, p. 16-17 / *DJe.*, p. 14 : « Und obwohl wir zwei so zum ersten Mal aufeinandertrafen, erschien mir dieser Eindringling da augenblicklich vertraut. »

³¹⁵ *Ibidem*, p. 95.

³¹⁶ *Ibidem*, pp. 31-32.

l'instant signifie en guise de l'un-pénétré-par-l'autre. »³¹⁷ Ce nœud *dans et de* la subjectivité, c'est la prise de l'autre sur le même que Lévinas interprète dans les termes d'une allégeance du même à l'autre³¹⁸. La première révolution impliquée par la pensée de l'hospitalité concerne donc le concept de subjectivité : le sujet n'est plus une identité-à-soi, un *ego* ou une conscience, et il n'est pas non plus une conscience intentionnelle. Destitué de tous ces noms, le sujet est ouverture à l'autre, hôte, réception ou réceptivité de l'autre, accueil selon une dissymétrie essentielle. Cette dissymétrie est inhérente à la nature excédentaire du mythe littéraire. C'est aussi une manière pour l'auteur autrichien de revisiter le mythe littéraire en tant que « festin de pierre »³¹⁹. L'hospitalité mise en jeu par Peter Handke permet de rejouer la relation entre l'« abuseur de Séville » et le Commandeur qui prend ici les traits d'un aubergiste. Contrairement à la majorité des versions du mythe, Don Juan n'est pas invité par le Commandeur, mais il fait irruption chez lui sous la forme d'un aubergiste, cherchant refuge pour fuir la police. Penser la violence de l'irruption dans l'enceinte du jardin et, par effet de métonymie, dans la subjectivité du personnage, et l'établir comme condition de possibilité du sujet, cela revient à postuler une hospitalité marquée par le paradoxe puisque fondée sur la non-réciprocité et l'excès, sur une relation de nature dissymétrique entre les deux consciences engagées. Ce que ce texte met en scène dès la première page, c'est donc une hospitalité « qui n'est possible qu'à la condition de son impossibilité »³²⁰ et qui est la propriété même du sujet exproprié.

Se fait alors jour une mise en question qu'elle engage sur la subjectivité, le soi et le chez-soi, sur une ipséité confrontée à l'arrivée inconditionnelle de l'autre. Concevant la subjectivité elle-même comme hospitalité, Jacques Derrida en vient à dégager une logique de l'accueil de l'autre, mettant en jeu un « sujet de l'accueil » qui, dans l'accueil d'un infini, ne permet pas le recueil appropriant – puisqu'il ne s'agit pas d'assimiler l'autre au même, l'impropre au propre –, mais pose les conditions d'une exposition à l'autre. Sujet de l'accueil, l'hôte est aussi sujet exproprié, délogé de son chez-soi par l'expérience d'une hospitalité originaire. Le phénomène d'*arrivance* manifesté lors de l'arrivée du mythe littéraire se rapproche d'une forme de visitation que Derrida envisage comme l'une des deux formes d'hospitalité possible. Le philosophe français distingue une « hospitalité d'invitation » et une

³¹⁷ *Ibidem*, p. 64.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 47 : « le « nœud noué en subjectivité [...] signifie une allégeance du Même à l'Autre ».

³¹⁹ Nous référons avec terme non seulement au sous-titre que donna Molière à son adaptation de Molière mais, plus largement, à l'un des invariants du mythe que met au jour Jean Rousset. Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1978, p. 21 et suiv.

³²⁰ Jacques Derrida, « Hostipitalité », *op. cit.*, p. 20.

« hospitalité de visitation »³²¹. Selon le philosophe français, il faut en effet distinguer les deux formes d'hospitalité. D'un côté, l'hospitalité d'invitation assure à l'invitant la propriété de ses biens : il reste chez lui et garde le contrôle aussi bien de sa maison (et son territoire plus largement) que de sa langue. Le rôle du visiteur consiste alors à se plier aux règles d'usage. Cette hospitalité qui constitue le cadre normal de l'accueil dans toute société organisée, qu'il s'agisse de la famille ou de la nation, diffère radicalement de l'hospitalité de visitation qui est l'hospitalité pure ou inconditionnelle. Elle consiste à laisser venir le visiteur inattendu sans lui demander de comptes. Se réclamant de l'histoire des lieux, l'aubergiste revendique « [l]e droit d'asile des emprises de l'ancienne abbaye de Port-Royal des Champs [qui] valait encore. Personne ne pouvait être poursuivi en-deçà des limites de celle-ci. Quiconque y mettait le pied et quoi qu'il ait pu commettre était pour le moment en sécurité. »³²² Dans le cadre de cette hospitalité inconditionnelle, le sujet

s'expose [donc] sans limite à la venue de l'autre, au-delà du droit, au-delà de l'hospitalité conditionnée par le droit d'asile, par le droit à l'immigration et même par le droit à l'hospitalité universelle dont parle Kant et qui reste encore contrôlé par un droit politique ou cosmopolitique³²³.

Cette pensée de l'hospitalité inconditionnelle implique une transformation radicale du concept de subjectivité qui rejoint les conceptions lévinassiennes. Celle-ci, définie comme hôte, peut être comprise de trois manières différentes, selon la polysémie du terme « hôte ». Il peut s'agir tout d'abord de l'hôte comme « invitant », ce qui renverrait à la fonction d'aubergiste du narrateur. Elle peut aussi se concevoir comme l'invité et mettre en avant le geste d'hospitalité. Derrida entrevoit cependant un troisième qui permettrait de mieux saisir l'emprise de l'Autre, de Don Juan, sur l'aubergiste : celui de l'invitant *comme* invité. L'inconditionnalité de l'hospitalité se laisse donc penser à partir de l'expropriation du sujet, de l'hôte, dans la mesure où l'arrivée de l'autre n'est plus rendue possible ou régulée par une ipséité qui serait chez elle. Au contraire, l'inconditionnalité de l'autre implique que l'arrivée de l'autre se produit indépendamment des conditions fixées et anticipées par un sujet préconstitué et assuré de son chez-soi. L'hospitalité n'est donc pas ce qu'un sujet pré-donné offre à un autre, mais la structure même de la subjectivité en tant qu'elle est ouverte, pré-originnairement, à l'autre. La dissymétrie fondamentale de cette relation se signale visuellement par le rayonnement du personnage dont

³²¹ *Ibidem*, p. 47.

³²² *DJr.*, p. 17 / *DJe.*, p. 16 : « Fortdauernd demnach die Asylgeltung von Port-Royal-in-den-Feldern. Bis über die Grenzen durfte niemand verfolgt werden. Wer diese Grenze betrat, und hatte er noch so Arges verbrochen, war fürs erste in Sicherheit. »

³²³ Jacques Derrida, *Voyous : deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, 2003, p. 205.

il est fait mention à plusieurs reprises. Don Juan se voit alors doté d'un pouvoir qui, loin d'exercer une domination sur la personne ³²⁴, est synonyme au contraire de « salvation » en ce qu'il « libérait le désir de la femme ». Ce que la femme « vécut comme une libération » ³²⁵, c'est la « prise de conscience de sa solitude, jusque-là » « par le regard de Don Juan sur elle et par-delà, sur l'espace autour d'elle » ³²⁶,

[e]t cela se manifesta chez la femme en exigence aussi muette que puissante, une exigence « victorieuse » , quelque chose qui chez un homme, si solitaire soit-il, resterait, en toute certitude, sans effet. De plus, la femme était encore embellie du fait de cette exigence, aussi belle et beauté qu'elle pût être, jusqu'à la plus-belle-pas-possible, alors que pareille expression pour un homme ... (*DJr.*, p. 57)

Und das äußerte sich bei der Frau als ein so stummes wie machtvolles da in der Tat „sieghaftes“ Fordern, ein Einfordern; etwas, das bei einem Mann, auch einem noch so einsamen, mit Gewißheit wirkungslos bliebe. Außerdem wurde die Frau jetzt durch dieses Einfordern, selbst wenn sie auch so schon eine Schönheit war, noch verschönt, bis zum Schöner-nicht-möglich [...]. (*DJr.*, p. 76)

Un tel éclat s'explique notamment par une forme de sainteté qui auréole le sujet et qui correspond à la priorité accordée à l'autre sur le soi-même. Il s'agit d'en finir avec l'égoïsme ontologique par lequel tout être cherche à persévérer dans son être et dans le souci accordé à l'autre que soi.

Ce concept de sainteté, comme nous y invite à nouveau Lévinas, ne doit pas être pris au sens religieux, mais au sens d'une hétérogénéité radicale, d'une séparation absolue de l'autre. Le sujet accède par ce biais à une valeur autre, une valeur qui excède le cadre de l'échange habituel. Ce surplus, cet excès de valeur attribué à l'Autre constitue le pouvoir si particulier de Don Juan. L'auteur autrichien nous propose en effet sa propre interprétation du mythe littéraire qui réside moins dans les machinations de séduction, des jeux d'illusion et de tromperie, que dans la nouvelle logique relationnelle mise en place par le jeu des regards. En témoigne la première rencontre amoureuse racontée par Don Juan, qui, mise en regard du texte original de Tirso de Molina, met au jour une attitude radicalement différente. En effet, la pièce espagnole, conformément au titre, nous présente d'emblée le séducteur comme un « abuseur », profitant de la pénombre et de la confusion des identités – il se fait passer pour le Duc Octave, amant de la victime –, pour tromper Isabelle et jouir ainsi de sa chair. Plus encore que le cadre nocturne

³²⁴ « und ihn, Don Juan, betrachteten, ja, betrachteten jene Frauen als ihren Herrn, den alleinigen, auf immer (ohne „Gebietter“). »

³²⁵ *DJr.*, p. 57 / *DJe.*, p. 75 et 76 : « daß er mit seinem Blick [...] das Begehren der Frau freisetzte » « und das erlebte sie als eine Befreiung. »

³²⁶ *DJr.*, p. 57 / *DJe.*, p. 76 : « Jene Frau kam, durch das Auge Don Juans auf ihr und darüber hinaus auf den Raum um sie herum, zu dem Bewusstsein ihrer bisherigen Einsamkeit [...]. »

propice à la confusion des identités, Don Juan se caractérise avant tout par la dissimulation, apparaissant « le visage couvert jusqu'à la hauteur des yeux » et menaçant de « souffler » le flambeau qu'Isabelle propose d'allumer³²⁷. Au moment où la femme découvre qu'elle n'a pas affaire à celui qu'elle croyait être son amant (« Ah ! Ciel ! ... Homme, mais qui es-tu ? »), Don Juan, loin de révéler sa véritable identité, clame son anonymat : « Qui suis-je ? Un homme sans nom. »³²⁸ Don Juan incarne ici le « désir absolu » que Kierkegaard identifie dans la personne du séducteur. Cette « force », nous dit le philosophe danois, « [c]'est celle du désir : l'énergie du désir sensuel », précisant ensuite que Don Juan « ne séduit pas mais il désire, et ce désir a un effet séducteur »³²⁹ qui éveille et révèle celui des femmes : « Dans chaque femme il désire la féminité tout entière, et c'est en cela que se trouve sa puissance sensuellement idéalisante. »³³⁰ Si le texte handkéen évoque également l'effet révélateur du regard de Don Juan, il opère cependant différemment puisque, contrairement à Tirso de Molina ou à Mozart – Kierkegaard s'appuie en effet sur la version mozartienne du mythe – le personnage fuit la loi de la séduction, cet « échange rituel ininterrompu », « surenchère où les jeux ne sont jamais faits »³³¹ et qui fait rentrer les personnages dans le jeu pur des apparences, des simulacres.

Dans le texte handkéen, le pouvoir de Don Juan et la sainteté qui en émane proviennent justement d'un refus de cette « souveraineté de la séduction [...] sans commune mesure avec la détention du pouvoir politique ou sexuel »³³². L'attitude du Don Juan de Handke se définit au contraire, par une exposition de lui-même dans laquelle il puise sa force, son pouvoir. Loin de cacher son regard, Don Juan est exposition à autrui dans toute sa splendeur et sa sainteté. Le rayonnement et l'éclat qui l'auréolent en sont le signe d'élection. Le pouvoir qu'exerce son regard et dont abuse le personnage de la pièce molinienne, est utilisé avec parcimonie, réserve et même crainte³³³ par le personnage handkéen, à tel point que le narrateur en vient à la conclusion que « Don Juan n'était pas un séducteur » et qu'« il n'avait encore jamais séduit de

³²⁷ « ISABELLE : Je vais allumer un flambeau. / DON JUAN : Hé ! Pourquoi ? / ISABELLE : Pour que le cœur fasse paraître la joie qui me possède. / DON JUAN : Je le soufflerai, ton flambeau ! », in Tirso de Molina et Pierre Guenoun, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra: Don Juan = L'abuseur de Séville et l'invité de pierre : Don Juan*, Paris, Aubier-Flammarion, 1984, p. 27.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...*, trad. Ferdinand Prior, Odette Prior et Marie-Henriette Guignot, Paris, Gallimard, 1973, p. 79.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Jean Baudrillard, *De La Séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 36.

³³² *Ibidem*, p. 19.

³³³ *D.Jr.*, p. 55 : « Lui, Don Juan, se sentait intimidé devant ce pouvoir. Il se peut qu'il ait été moins gêné, jadis. Mais il y avait longtemps, maintenant, qu'il s'effrayait à utiliser ce pouvoir. » / *DJe.*, p. 73 : « Er, Don Juan, empfand eine Scheu vor dieser Macht. Mag sein, daß er einmal ungenierter gewesen war. Inzwischen jedoch schreckte er längst davor zurück, die Macht auch auszuüben. »

femme »³³⁴. Cela provient du fait qu'il « ne s'agissait plus maintenant de séduction et que lui, l'homme, n'incarnait ni le séducteur ni son contraire. Il avait un pouvoir. Seulement, son pouvoir était autre. »³³⁵ Il permet aux femmes de

[reconnaître] en lui leur maître, non pas l'instant de la rencontre, mais dans celui de la reconnaissance. Les autres hommes avaient été et seraient ce qu'ils étaient, et lui le seul, pour toujours Don Juan, elles le considéraient, oui, le considéraient comme leur seigneur (pas « maître »). Et elles le revendiquaient comme tel, presque (« presque ») comme une sorte de sauveur. (*DJr.*, p. 56)

[Die Frauen] erkennen in ihm, nicht im ersten Augenblick des Zusammentreffens, vielmehr eben dann in dem des Erkennens, ihren Herrn. Die anderen Männer waren gewesen und würden sein, was und wer sie halt waren, und ihn, Don Juan betrachteten, ja, betrachteten jene Frauen als Herrn, den alleinigen, auf immer (ohne « Gebieter »). Und als einein slochen beanspruchten sie ihn, fas (« fast ») als eine Art Retter. (*DJe.*, p. 74)

Ce « pouvoir » prend son origine dans une antécédence du désir qui, en tant que tel, dépasse tout rapport de domination pour libérer la sainteté de l'être au-delà du simple désir charnel. Cette antécédence est le signe d'une responsabilité qui interpelle le sujet et le « prend en otage ». Le regard de Don Juan est salvation parce qu'il est réponse à la responsabilité d'autrui. C'est ce que ressent l'aubergiste au contact de ce regard :

Pas souvent, mais tout de même de temps à autre au cours de ma vie, des gens totalement étrangers, eux justement, me semblèrent familiers au premier regard, et cette familiarité, sans entraîner une connaissance plus approfondie, avait mené plus loin. On pouvait en faire quelque chose. Alors que les fois précédentes (trop rares) cet autre était devenu un familier, à l'apparition de Don Juan, ce fut l'inverse : ce fut lui de lui que vint le premier regard et il rendit les choses claires, d'emblée, le rôle de confident de l'histoire dont il avait à se débarrasser, c'était à moi qu'il était dévolu. (*DJr.*, p. 16)

Nicht oft, aber doch immer wieder in meinem Leben sind mich solche Wildfremden, gerade sie, auf den ersten Blick vertraut vorgekommen, und diese Vertrautheit hat jedesmal, ohne daß sie sich im Bekanntwerden eigens zu vertiefen brauchte, weitergeführt. Während die (allzu wenigen) vorigen Male aber der jeweils andere mein Vertrauter geworden war, ging es mir beim Auftauchen Don Juans gerade umgekehrt: der erste Blick kam von ihm, und er machte gleich klar, die Rolle des Vertrauten für die Geschichte, die er loszuwerden hatte, sie war mir zgedacht. (*DJe.*, pp. 14-15)

Pour Lévinas, l'expérience de la responsabilité pour autrui est œuvre de substitution car si je suis responsable d'autrui, mon devoir est de me substituer à lui, au-delà de toute dette. Ce qu'il appelle une *responsabilité d'otage* se traduit ici par une co-responsabilité nouée dans le partage de la parole et du Dire. Il faut donc d'abord endurer cette substitution, cet assujettissement à la responsabilité pour les autres, qui nie mon unicité et mon irresponsabilité, pour mieux recueillir

³³⁴ *DJr.*, p. 55 / *DJe.*, p. 73 : « Don Juan war kein Verführer. Er hatte noch nie eine Frau verführt. »

³³⁵ *DJr.*, p. 55 / *DJe.*, p. 73 : « daß es jetzt um keine Verführung mehr ging und daß er, der Mann, weder den Verführten verkörperte noch auch das Gegenteil. Er hatte eine Macht. Nur war seine Macht eine andere. »

leur parole. Cette responsabilité pour autrui se distingue donc d'une aliénation dans la mesure où l'emprise de l'autre ne détruit pas le moi. Au contraire, elle est inspiration et élection : l'autre « ne me heurte pas seulement, mais m'exalte et m'élève, et, au sens littéral du terme, m'inspire » Bien loin de réduire le sujet au silence, l'Autre se donne dans *le dire* et par cet acte, il prend, en son propre nom, les souffrances et les fautes de l'Autre ³³⁶.

Le traumatisme dont la principale conséquence est la substitution, en vient donc à constituer un sujet particulièrement paradoxal qui rejoint une nouvelle fois le paradoxe de l'hôte en tant qu'invitant invité, ce que nous appellerons, avec Derrida et Lévinas une autonomie auto-hétéronome. L'autonomie consiste en effet, selon Lévinas, à être inspiré et à trouver en moi quelque chose qui n'était pas là auparavant. C'est ce qui se passe avec Don Juan qui, après son irruption, « rapprocha sa chaise de plus en plus de [la] fenêtre de la cuisine » car « [regarder l'aubergiste] préparer les plats, disait-il, cela l'inspirait. L'inspirait ? À quoi donc ? Il était assis là, comme aspiré. » ³³⁷ Être inspiré, c'est prendre pour origine ce qui vient d'ailleurs. Si de l'inspiration à l'aspiration, il n'y a qu'un souffle, c'est parce que l'inspiration est finalement « la possibilité d'être auteur de ce qui m'avait été à mon insu insufflé – avoir reçu, on ne sait d'où, ce dont je suis l'auteur » ³³⁸. Être autonome consiste donc à recevoir de soi-même une demande étrangère et sans cause dont on se croit l'origine et l'énoncer par sa propre voix. L'aubergiste, par sa voix même, parle au nom de Don Juan comme s'il répondait au traumatisme. Avec l'irruption de Don Juan, s'effondre la distinction entre dedans et dehors ; cette effraction marque aussi la venue dans le même, c'est-à-dire de l'hétéronomie. Cependant, c'est précisément cet accueil de l'autre qui permet à l'aubergiste de répondre à l'injonction éthique et au traumatisme de la responsabilité. Le personnage n'accède ainsi à sa vérité que par l'ouverture à l'imprévisible réalité et en s'inclinant devant la hauteur de l'autre homme. Alors que l'apparition du visage de l'enfant plaçait l'aubergiste dans le « retard irrécupérable » ³³⁹ de l'injonction éthique, le personnage trouve dans la personne de Don Juan une mesure rassurante qui s'exprime dans le Dire sous la forme d'un rythme :

Mais ces yeux [fermés] disaient maintenant autre chose. En mangeant ainsi il attisait son pouvoir d'imagination. Ou était-ce son pouvoir d'intuition ? Non. Ensuite, un rythme se mit en lui qui bientôt n'eut plus rien à voir avec la question de savoir s'il trouvait cela bon. Ou bien était-ce le chantonnement qu'il entonna, non pas rythmé mais mélodique, sur lequel il se mit à se balancer, de façon à peine perceptible ? (*DJr.*, p. 23)

³³⁶ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être*, p. 160.

³³⁷ *DJr.*, p. 21 / *DJe.*, p. 23 : « Don Juan rückte den Stuhl näher und näher an mein Küchenfenster. Mir zuzuschauen beim Speisenzubereiten, sagte er, inspiriere ihn. Inspirieren? Wozu? Er saß wie versunken. »

³³⁸ *Ibidem*, p. 242.

³³⁹ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être*, p. 141.

Diese geschlossenen Augen besagten jetzt aber etwas anderes. Indem er so aß, schürte er seine Vorstellungskraft. Oder war es die Einbildungskraft? Nein. Und in der Folge wurde in ihm ein Rhythmus entfacht, der schon bald nichts mehr damit zu schaffen hatte, ob es ihm schmeckte. Oder war das Summen, wie er es anstimmte, nicht rhythmisch, vielmehr eher melodisch, eine Melodie, zu der er sich als ganzer, wenn auch kaum merklich, wiegte? (*DJe.*, pp. 25-26)

La quiétude qui émane de ce rythme se répand sur les choses alentours et enveloppe l'aubergiste sous sa protection : « [Don Juan] était assis au doux soleil de mai, lorsqu'il racontait, pendant que moi, son auditeur, je restais dans la pénombre sous un sureau en floraison dont les fleurs minuscules d'un jaune blanc [...] descendaient constamment en flèche dans le sureau »³⁴⁰. « La démesure d'autrui, m'arrachant au concept où je ne cesse de me réfugier »³⁴¹, l'aubergiste, en tant qu'otage, est à la fois débusqué par la grandeur et la gloire de Don Juan, il est livré sans dérobade ni refuge possibles à l'exposition d'un « "me voici" dit au prochain auquel je suis livré et auquel j'annonce la paix »³⁴². Ce Dire d'exposition renvoie à l'expérience d'un infini, incarné par la grandeur et la singularité exceptionnelle de Don Juan, qui « à la fois affecte la pensée en la dévastant et l'appelle »³⁴³. Par son hospitalité inconditionnelle, le narrateur accueille un Dire qui est à la fois exposition, visitation et inspiration provenant d'un lieu et d'un être situé dans l'immémorial, dans cet espace-temps qui se situe avant tout langage, dialogue ou quelque confession que ce soit. L'aubergiste accueille et livre le récit d'un moi plus intime et auréolé de cette « gloire » qui « se glorifie dans (sa) responsabilité »³⁴⁴. Le début du récit révèle cette « infinité » opérée dans le partage du Dire. Élu pour ses capacités d'écoute, il accueille cette histoire « racontée [non pas] à la première personne, mais à la troisième », provenant donc de « l'infiniment extérieur » et qui se fait ensuite « "voix intérieure", mais voix témoignant de la fission du secret intérieur »³⁴⁵. Exposé dans la plus grande vulnérabilité, « je suis témoignage – ou trace, ou gloire – de l'Infini »³⁴⁶.

Si le « Dire d'exposition » permet à l'aubergiste de faire l'expérience de l'infini, il signifie pour Don Juan l'interruption du mythe par la littérature. Cette fonction qu'attribue Jean-Luc Nancy à « [l]a "littérature" (ou "l'écriture") » conçue comme « le partage » ou « la

³⁴⁰ *DJr.*, pp. 23-24 / *DJe.*, p. 23 : « Er saß in der milden Maisonne, als er erzählte, während ich, sein Zuhörer, im Halbschatten blieb, unter einem Holunderstrauch, der gerade blühte und dessen winzige [...], nicht einmal hemdknopfgröße, weißgelbe Blüten auch ohne jedes Windaufleben immer wieder in das besondere Holundergras herabpfeilten. »

³⁴¹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, p. 185.

³⁴² Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1992, p. 123.

³⁴³ *Ibidem*, p. 109.

³⁴⁴ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, p. 184.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 186.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 122.

communication des œuvres », « interrompt le mythe [...] en donnant voix à l'être-en-commun qui n'a pas de mythe et qui ne peut en avoir. »³⁴⁷ Le philosophe précise ensuite sa pensée :

Cela veut dire au contraire que la littérature, dès le moment du moins où nous comprenons par ce mot l'interruption du mythe, a pour être (pour essence, si on veut ou encore pour constitution transcendante) l'exposition commune des êtres singuliers, leur comparaison. L'écrivain le plus solitaire n'écrit que pour l'autre. (Celui qui écrit pour le même, pour lui-même ou pour l'anonyme de la foule indistincte n'est pas un écrivain)³⁴⁸.

C'est dans la communauté que s'effectue le partage, sur le bord, à la limite, partage qui résiste à la communion, et se manifeste dans l'inachèvement :

La littérature n'achève pas à l'endroit même où elle achève : sur son bord, juste sur la ligne du partage – une ligne tantôt droite (le bord, la bordure du livre), tantôt incroyablement contournée ou brisée (l'écriture, la lecture). Elle n'achève pas à cet endroit où l'œuvre passe à une autre œuvre du même auteur, et à cet autre endroit où elle passe à d'autres œuvres d'autres auteurs. Elle n'achève pas là où son récit passe à d'autres récits, son poème à d'autres poèmes, sa pensée à d'autres pensées, ou au suspens inévitable de la pensée ou du poème. C'est inachevée et inachevante qu'elle est littérature. Et elle est littérature si elle est une parole (une langue, un idiome, une écriture) – quelle qu'elle soit, écrite ou non, fiction ou discours, littérature ou non – qui ne met rien d'autre en jeu que l'être-en-commun³⁴⁹.

« Ce qui arriva encore ni Don Juan lui-même ni moi ni quiconque ne peut en finir le récit. L'histoire de Don Juan ne peut avoir de fin, et cela je le dis et l'écris, c'est l'histoire définitive et vraie de Don Juan. »³⁵⁰. « Définitive », cette histoire l'est bien au sens où elle « interrompt » le mythe en inscrivant le récit sur le bord même de littérature, à la limite symboliquement transgressée par l'intrus. De la même manière que l'on pourrait dire que Kaspar sort de la légende dès lors qu'il franchit le rideau de la scène pour se trouver projeté dans le monde qui tentera de l'aliéner³⁵¹, Don Juan, en franchissant la clôture du jardin, positionne ce récit sur le bord de la littérature où le récit est renvoyé à un au-delà ou un en-deçà du Dire. La littérature vient de la littérature et y retourne, en partageant le partage lui-même, l'être-en-commun. En tant qu'interruption, la littérature nous livre donc exposés les uns aux autres dans notre finitude, nous fait toucher la limite et l'inscrire, sans l'abolir, dans la communion :

Écrire pour autrui signifie en réalité écrire à cause d'autrui. L'écrivain ne donne rien et ne destine rien aux autres, il n'a pas en vue, comme son projet, de leur communiquer quoi que ce soit, ni un message, ni lui-même. Sans doute, il y a toujours des messages, et il y a toujours des personnes, et il importe que les uns et les autres – si je peux un instant les traiter comme identiques – soient communiqués. Mais l'écriture est le geste qui obéit à la seule nécessité

³⁴⁷ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, p. 159.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 165.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 162.

³⁵⁰ *DJr.*, p. 112 / *DJe.*, p. 159 : « Was weiter geschah, läßt sich nicht zuende erzählen, weder von Don Juan selbst noch von mir, noch von sonstwem. Don Juans Geschichte kann kein Ende haben, und das ist, sage und schreibe, die endgültige und wahre Geschichte Don Juans. »

³⁵¹ Peter Handke, *Kaspar*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968.

d'exposer la limite : non pas la limite de la communication, *mais la limite sur laquelle la communication a lieu* ³⁵².

L'effet que ce récit confié comme au creux de l'oreille de l'aubergiste aura pour Don Juan est donc son intégration au sein d'une communauté qui le destituera de sa dimension mythique pour accéder à la singularité de l'être en commun. Peut-être faut-il voir dans cet aspect la principale contribution de Petre Handke au mythe littéraire ³⁵³. Cette particularité de Don Juan est perçue dès le début par le narrateur : « Je le sus sans même qu'il ait eu besoin de se présenter – ce que sur le moment il était hors d'état de faire, sa respiration, un étrange chant uniforme : j'avais Don Juan devant moi, non pas “un” Don Juan, non, lui, Don Juan. » ³⁵⁴ Cette intuition sera reprise à la fin par l'aubergiste qui conclue :

Au cours des sept jours, chez moi, au jardin, bien d'autres Don Juan avaient fait leur apparition, au programme de nuit de la télévision, à l'opéra, au théâtre et de même dans ce qu'on appelle la réalité première, en chair et en os. Pourtant, à travers ce que m'a raconté mon Don Juan à moi, j'ai appris ceci : C'étaient tous de faux Don Juans – même celui de Molière, même celui de Mozart. (*DJr.*, p. 111)

Während der sieben Tage bei mir im Garten waren noch und noch andere Don Juans aufgetreten, im Nachtprogramm des Fernsehens, in der Oper, im Theater, und ebenso in der sogenannt primären Realität, in Fleisch und Blut. Doch durch das, was mein Don Juan mir von sich selber erzählte, habe ich erfahren: Das waren allesamt die falschen Don Juans – auch der von Molière; auch der von Mozart. (*DJe.*, pp. 157-158)

Le processus engagé par le récit peut aboutir à cette « libération » de Don Juan, parce qu'il s'achève sur une amitié ou communauté minimale, un acquiescement à l'autre. C'est justement ce que produit la lecture et la construction de ce monde peuplé de solitudes livresques, à tel point que « [l'arrivée] de Don Juan en cet après-midi de mai [lui] remplaça [sa] lecture », avant de préciser tout de suite après :

Et fit plus simplement remplacer. Le seul fait qu'il s'agissait de « Don Juan », au lieu de tous ces astucieux pères jésuites disparus du dix-septième siècle, au lieu aussi disons de Lucien Leuwen, de Raskolnikov, ou d'un Mijnherr Pepperkorn, d'un Señor Buendia ou d'un commissaire Maigret, je ressentis tout cela comme un coup d'air libérateur. En même temps la venue de Don Juan m'apporta littéralement, l'expansion et le déploiement intérieurs que seule la lecture aussi excitée (et effarée) que béate procurait. Cela aurait tout aussi bien pu être Gauvain, Lancelot ou Feirefiz, à la peau pie, le demi-frère de Perceval – non, ce dernier

³⁵² *Ibidem*, p. 162.

³⁵³ Clemens Peck revient plus précisément sur la place et le rapport de ce texte par rapport aux autres grands modèles du mythe littéraire. Clemens Peck, « Das Abenteuer der Bilder », in Anna Estermann et Hans Höller (éds.), *Schreiben als Weltentdeckung: Neue Perspektiven der Handke-Forschung*, Wien, Passagen, 2014, pp. 135-164.

³⁵⁴ *DJr.*, p. 16 / *DJe.*, p. 14 : « Ich wußte, auch ohne daß er sich vorzustellen brauchte – wozu er ohnedies nicht imstand gewesen wäre, sein Atem ein einziges, sonderbares Singen –: Ich hatte Don Juan vor mir; und nicht „einen“ Don Juan, nein, ihn, Don Juan. »

– sûrement pas ! Ou alors peut-être aussi le prince Mychkine. Ce fut pourtant Don Juan qui arriva. (*DJr.*, p. 13)

Es war mehr als ein bloßer Ersatz. Schon daß es um „Don Juan“ ging, statt um alle die verschollenen spitzfindigen Jesuitenpatres aus dem 17. Jahrhundert, und auch statt um, sagen wir, Lucien Leuwen und Raskolnikoff, oder einen Mijnheer Pepperkorn, einen Señor Buendia, und einen Kommissar Maigret, empfand ich als einen befreienden Luftstoß. Zugleich bescherte mir Don Juans Kommen buchstäblich die innere Erweiterung und Entgrenzung, welche sonst nur das so aufgeregte (und aufgescheuchte) wie selige Lesen schaffte. Es hätte wohl ebensogut auch Gawein, Lanzelot oder Feirefiz, der Gescheckhäutige, der Halbbruder Parzivals – der freilich nicht! – sein können. Oder vielleicht dann noch der Fürst Myschkin. Doch es kam Don Juan. Und der hatte im übrigen nicht wenig von den genannten Helden oder Streunern. (*DJe.*, p. 10)

Parmi tous ces mythes littéraires, Don Juan s'impose donc comme le seul, parmi de rares autres, à lui prodiguer cette expropriation salutaire. Ces différents mythes littéraires, convoqués par la solitude et l'imagination de l'aubergiste, ce que Derrida appelle le *passé absolu*³⁵⁵ et que l'aubergiste a éprouvé « [p]as souvent, mais tout de même de temps à autre au cours de ma vie », lorsqu'il croisait « des gens totalement étrangers » et qui lui « semblèrent familiers au premier regard »³⁵⁶. Le récit de Don Juan débouchera donc sur une nouvelle forme d'amitié : « Je peux en attester : Don Juan est un autre. Je le vis comme quelqu'un de fidèle – la fidélité en personne. Et il était encore autre chose qu'amical pour moi – il était attentif. Et si j'ai jamais rencontré quelqu'un de paternel, alors lui : on l'écoutait, on le croyait. »³⁵⁷ Pour qu'il y ait amitié déterminée, il faut qu'il y ait eu un partage de langue et du Dire afin de constituer une communauté minimale, unique, « incommensurable à toute autre »³⁵⁸ qui scelle un être-ensemble, une amitié ineffaçable, bien que dissymétrique et impossible.

2. Le récit « livré » (*La Perte de l'image*)

L'arrivée et l'exposition violente subie par l'aubergiste à l'arrivée de Don Juan ont donc pour conséquence une expropriation du sujet hors de son dit, qui fonde dans recueil de la parole un sujet rendu auto-hétéronome dans la coresponsabilité du récit. Ce dispositif a notamment mis en avant, à travers l'asymétrie de la relation entre Don Juan et l'aubergiste, une

³⁵⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 97.

³⁵⁶ *DJr.*, p. 16 / *DJe.*, p. 14 : « Nicht oft, aber doch immer wieder in meinem Leben sind mir solche Wildfremden, gerade sie, auf den ersten Blick vertraut vorgekommen. »

³⁵⁷ *DJr.*, p. / *DJe.*, p. 157-158 : « Ich kann es bezeugen: Don Juan ist ein anderer. Ich sah ihn als einen, der treu war – die Treue in Person. Und er war mich auch etwas noch anderes als bloß freundlich – er war aufmerksam. Und wenn ich einem väterlichen Menschen begegnet bin, dann ihm: Man hörte ihm zu, und man glaubte ihm. »

³⁵⁸ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 2017, p. 264.

nouvelle économie relationnelle induite par les modalités de l'hospitalité handkéenne. Dans *La Perte de l'image*, Peter Handke continue d'explorer par de nouveaux moyens, les machinations d'écriture propres à l'écriture extime. Dans ce récit, les instances habituellement responsables du récit sont dédoublées : la banquière dont le récit raconte le voyage dans la Sierra de Gredos et qui occupe la position focale dans la narration, engage un auteur pour assumer le récit de ce voyage. S'établit alors le cadre principal de la narration sur deux strates : d'un côté le dialogue entre l'auteur et la banquière qui remonte dans les souvenirs et fait affleurer les images de ce voyage, d'autre part le narrateur, indéterminé, inidentifiable qui prend en charge, tout en déléguant à certains personnages, la narration. L'altérité est indissociable ici de la question de la responsabilité puisqu'elles contribuent toutes deux. Placée sous le signe de l'argent, cette relation dépasse rapidement toute économie relationnelle. En effet, ce sentiment de dés-appartenance se retrouve dans tous les textes du corpus, et plus particulièrement dans *La Perte de l'image* dans la mesure où l'auteur, en choisissant comme personnage principal une banquière, une « reine de la finance », thématise très explicitement la question de la relationalité ontologique et de l'altérité à travers le prisme de l'économie et de l'échange. Comme dans *Don Juan*, les lois de l'échange, la Loi de l'autre devrait-on dire, repose sur un incalculable, sur une loi qui excède toute économie du don/contre-don et qui provient de la disjonction située à la source de l'être. Dans ce roman, Peter Handke nous invite donc à redéfinir les termes du contrat qui lie non seulement le même à l'Autre, mais également l'Auteur à son texte. Le lecteur apprend ainsi dès les premières pages que le récit s'organisera à partir d'un principe d'instabilité et d'indétermination. Alors que d'autres œuvres issues du répertoire autobiographique s'efforceront d'établir un pacte autobiographique entre l'auteur, le narrateur et le lecteur, Peter Handke redistribue les cartes en bougeant les lignes habituelles de la connaissance et de la reconnaissance.

a. Redéfinir les termes du contrat

La nouvelle économie relationnelle mise en place dans ce texte prend tout d'abord la forme d'un étrange dispositif narratif. Très rapidement en effet, dès après l'entrée en scène de l'Auteur pour être précis, le lecteur se heurte aux premières difficultés qui entravent la lecture et qui proviennent entre autres d'interférences dans l'énonciation de la voix. Le lecteur progresse parfois à grand-peine dans le texte, cherchant son chemin à travers des lambeaux de conversations, de questions et de récit qu'il est parfois très ardu d'attribuer à une instance

énonciatrice claire et affirmée. Ces interférences résultent d'un fonctionnement narratif particulier formulé au début du roman. Ainsi, lorsque l'Auteur lui demande si l'étrange voisin dont elle parle lui est tombé dessus, elle répond autoritairement : « Ne pas poser de questions ! Je ne peux raconter mon histoire que si personne ne me pose de questions. »³⁵⁹ La réaction de la banquière débouche sur l'élaboration d'un dispositif énonciatif paradoxal puisqu'il rapproche son discours et le récit qu'elle fait de ses souvenirs d'une forme de monologue qui ne répondrait cependant pas tout à fait aux critères de ce type de discours intérieur et que Benveniste avait déjà observés puis désignés comme « monologue », mais un monologue qui

doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur » entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur³⁶⁰.

La Perte de l'image reprend et varie le dispositif relationnel qui relie une parole à son écoute. À la place de l'aubergiste intervient donc un auteur chargé contractuellement par la banquière de recueillir sa parole.

La relation dissymétrique est à nouveau un trait essentiel de ce livre. Elle constitue ce pouvoir tyrannique qu'exerce la banquière pour se protéger des autres, à la seule exception de l'auteur pour lequel elle éprouve une confiance inattendue :

Mais à présent aucun regard ne pouvait l'atteindre, et pas seulement parce qu'elle cachait ses yeux derrière cette clé gigantesque. Rien ni personne ne me regardait, moi l'autre, et surtout pas une femme entière. Et rien ni personne ne se laissait regarder, et surtout pas ... « Cette façon que vous avez, de temps à autre, de ne pas vous laisser regarder, me fait penser un peu à une actrice, sur un écran de cinéma, mais surtout à un agent de police posté à un carrefour [expression de la loi]. Il me regarde, certes – pas tout entier, loin de là ! –, mais il ne se laisse pas regarder, même s'il est tout près de moi, si près qu'il pourrait me passer les menottes aux poignets. » Elle n'avait donc pas eu le dernier mot, cette nuit-là ? (*PI.*, p. 141)

Doch wie sie jetzt dasaß: kein Blick gleichwelches andern konnte sie erreichen, und nicht nur wegen der Augen hinter dem Riesenschlüssel. Nichts schaute da mich andern an, und schon gar nicht ein ganzer Mensch. Und nichts ließ sich da vor allem von uns anderen anschauen, schon gar nicht... „Ihre Art, sich zeitweise nicht anschauen zu lassen, hatte allerdings weniger von einer Schauspielerin auf der Filmleinwand, und entschieden mehr etwas von einem Polizisten auf der Straße. Der schaut mich zwar an – wenn auch ganz und gar nicht als Ganzen –, läßt sich aber selber nicht anschauen, nicht und nicht, selbst wenn er in Handkantennähe vor mir steht.“ Sie hatte in jener Nacht also doch nicht das letzte Wort? (*BV.*, p. 162)

³⁵⁹ *PI.*, p. 55 / *BV.*, p.58 : « „Fiel er über Sie her?“ (der Autor). – „Nicht fragen! Ich kann nur ungefragt erzählen.“ (Sie) »

³⁶⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale. II*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 85-86.

La perturbation qu'elle instaure dans l'économie relationnelle rappelle ce que Derrida appelle l'effet de visière qui caractérise le spectre et conditionne les pratiques dialogiques de la banquière :

« Ce que tu appelles mon regard de policier est en réalité mon seul moyen de défense, mon armure. Et si en effet, pendant des années, je me suis toujours approchée très près de mon interlocuteur, c'était pour l bloquer, pour qu'il ne puisse ni me tuer, ni m'étreindre. Si je me suis approchée si près, c'était précisément pour être enfin inaccessible. » (*PI.*, p. 142)

Was du Polizistenblick nennst, ist in Wirklichkeit meine Wehr und meine Rüstung gewesen. Und wenn ich mich vielleicht immer wieder so nah vor jemand gestellt habe, so geschah das, damit dem oder der anderen kein Spielraum zum Töten bliebe, und ebenso kein Spielraum zu irgendeinem Umarmen. So nah bin ich nur gekommen, um unnahbar zu werden. (*BV.*, pp. 162-163)

La dissymétrie est alors absolue. L'effet de visière consiste en la capacité du spectre à nous voir sans être vu. Derrida élabore ce concept à partir de sa lecture de *Hamlet* de Shakespeare³⁶¹. Le personnage est en effet recouvert d'une armure dont les fentes lui permettent de voir et de parler. La possibilité d'abaisser, à tout moment, la visière de son casque lui confère donc un certain pouvoir et une emprise sur les autres. Avant même de le voir, les individus se sentent en effet regardés par une personne sans que l'on croise sa voix ou son regard et sans qu'il soit possible de l'identifier en toute certitude. À la manière du spectre, il devient une *figure* de la loi puisque, observant et nous surveillant sans réciprocité, elle adresse, dépersonnalisée derrière la visière, une demande, une injonction, une prière qui devient la loi pour autrui. Cette loi me concerne et m'excède à l'infini, universellement. Le rôle qu'endosse le personnage de l'auteur se rapproche donc de celui d'Horatio, personnage sceptique qui témoignera de la vision d'Hamlet après que celui-ci a vu le spectre de son père.

Très rapidement, la structure relationnelle fait apparaître certaines différences fondamentales dans le dispositif intersubjectif mis en place dans ce texte et dans celui de *Don Juan*. En effet, alors que la situation d'écoute s'était imposée avec violence à l'aubergiste, elle est ici l'objet d'une négociation contractuelle qui transforme l'auteur en « livreur ». Cette fonction, loin d'être anodine, est rappelée maintes fois au début du texte : « Un soubresaut à présent : quelqu'un l'observait du dehors, elle ou sa silhouette, depuis les ténèbres : l'auteur, le fournisseur. »³⁶² Contrairement aux autres personnes, ce personnage ne subit pas l'emprise de la banquière de manière tyrannique. Il se situe en dehors des règles d'échange et s'avoue prêt à recueillir le témoignage et secret de la banquière : « Je vais écrire votre livre. Depuis toujours,

³⁶¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 26.

³⁶² *PI.*, p. 17 / *BV.*, p. 14 : « Ein Ruck jetzt: jemand beäugte sie aus oder ihre Silhouette von außen, aus der Finsternis: der Autor, der Lieferant. »

l'argent est pour moi l'une des choses les plus mystérieuses qui soient. Et ce mystère, je veux enfin le percer à jour. Du reste, j'ai toujours souhaité qu'on me confie une mission de ce genre : non pas une œuvre, mais une livraison. »³⁶³ Considérer cette œuvre et cette commande comme une « livraison » permettrait donc à l'auteur de percer enfin à jour ce secret ou cette énigme que constitue l'argent. Cette remarque renvoie plus généralement à une incompréhension de la part de l'auteur des mécanismes d'échange et de la logique du don/contre-don. Si la comparaison entre l'acte d'écriture et la livraison a de quoi surprendre, elle s'explique avant tout par le fait que le livreur est celui qui « manipulerait peut-être çà et là des faits supplémentaires, différents, insoupçonnés »³⁶⁴. Contrairement à l'aubergiste, l'auteur-livreur est ici moins le dépositaire d'une histoire dans un rapport servile de maître à serviteur, que l'agent ou vecteur qui permet à la parole de circuler. La banquière trouve

Curieusement, [dans ce rapport à l'argent] [...] une échappatoire, une libération, comme si ce bien meuble n'avait rien à voir avec la « propriété », et lui permettait au contraire un jeu qui était synonyme de liberté. Mais ce jeu n'était-il pas devenu au fil du temps particulièrement incontrôlable, n'avait-il pas cessé d'obéir à des règles, ne s'avérait-il pas aujourd'hui dangereux et menaçant, et pas seulement pour elle ? (*PI.*, p. 45)

Ein Ausweg, eine Befreiung war seltsamerweise der Umgang mit Geld, mit dem Geld der andern, aber auch dem persönlichen – so als habe das Geld, als bewegliches Gut, nichts zu schaffen mit „Eigentum“ und erlaube ein freies Spiel wie das der andern im Umkreis. War dieses Spiel in der Zwischenzeit nicht ein besonders unkontrollierbares, kaum mehr Regeln gehorchendes, gefährliches geworden, bedrohlich nicht bloß für sie? (*BV.*, p. 47)

Cette issue que le personnage entrevoit en sortant du système de possession, est la même qui explique le soulagement et le sentiment de libération éprouvé par le narrateur lorsqu'il découvre les conditions d'écriture et de livraison de l'œuvre qui lui a été confiée. Ce soulagement vient précisément que ce contrat dessine un cadre qui lui permet de percer à jour le mystère de l'argent, autrement dit des lois et de la logique qui régulent l'échange et le don. L'analogie qu'effectue ici Peter Handke entre l'activité bancaire, financière et la circulation de l'écriture littéraire permet de repenser la question du don et du contre-don sous une nouvelle perspective. En effet, l'exposition du sujet à l'altérité débouche sur une asymétrie de la relation excédant la logique habituelle de l'échange. L'incalculable qui fait alors irruption dans la subjectivité révèle la nature excédentaire de toute relation qui dérègle les lois de l'échange de la parole. Pour remédier à cela Peter Handke tente de configurer une circulation de la parole que l'on peut qualifier, pour reprendre les mots de Paul Ricoeur, « [d']alternative à l'idée de lutte dans le

³⁶³ *PI.*, p. 19 / *BV.*, p. 17 : « Ich werde ihr Buch schreiben. Das Geld war mir seit je einst der größten Geheimnisse. Und ich will endlich hinter dieses Geheimnis kommen. Und außerdem habe ich mir immer schon einen solchen Auftrag gewünscht: Kein Werk, sondern eine Lieferung. Eine Bestellung. »

³⁶⁴ *PI.*, p. 18 / *BV.*, p. 15 : « hantierte vielleicht mit zusätzlichen, anderen, ungeahnten, Fakten »

procès de la reconnaissance mutuelle [qui] est à chercher dans les expériences pacifiées de reconnaissance mutuelle »³⁶⁵.

La question de la réciprocité, comme le fait d'ailleurs remarquer Paul Ricoeur, est inséparable d'un « parcours de la reconnaissance » qui constitue précisément le nœud de la relation entre la banquière et l'auteur. Le texte précise en effet qu'il n'y avait aux yeux de la protagoniste qu'un seul auteur envisageable³⁶⁶. La conclusion qui s'impose à la banquière après leur première entrevue, à savoir que ce sera « lui ou personne »³⁶⁷, vient ponctuer une rencontre dont les étapes renvoient à un processus de re-connaissance. Le préfixe prend ici tout son sens puisqu'il suggère le dépassement dialectique d'une rencontre articulée en trois étapes. Il est en effet précisé que la banquière « connaissait des photographies de l'auteur qui remontaient à une période bien antérieure »³⁶⁸ et comme « son visage n'avait presque pas changé », « [il] lui avait [...] paru familier, comme seul un villageois peut l'être aux yeux d'un autre villageois »³⁶⁹. Cette familiarité se renverse cependant rapidement en son versant angoissant et menaçant. Aussi le narrateur précise-t-il aussitôt que

[c]e sentiment de familiarité ne tarda pas à s'estomper. L'auteur, campé devant elle – il ne voulait pas s'asseoir – lui parut rapidement inquiétant. Et pour qu'un être paraisse aussi inquiétant, il fallait avoir eu envie de le serrer tout de suite dans ses bras, puis, au premier pas dans sa direction, s'être violemment cogné contre une vitre invisible. (*PI.*, p. 20)

Der Zustand solcher Vertrautheit hielt freilich nicht an. Der Autor, wie er vor ihr stand – er wollte sich nicht setzen –, wurde ihr schnell unheimlich. So unheimlich konnte einem nur nur jemand werden, den man sofort hatte in die Arme schließen wollen und bei dem man schon im ersten Schritt auf ihn zu gegen unsichtbares Glas stieß. (*BV.*, p. 18)

La deuxième étape consiste donc dans le retournement de cette familiarité en son « inquiétante étrangeté » (*Unheimlichkeit*) qui précède le dépassement dialectique de la reconnaissance. Cette étape signale en même temps un glissement sémantique du terme « reconnaissance » puisqu'il traduit alors « [le] passage [...] d'un sens du reconnaître, qui est encore celui du reconnaître pour, donc de l'identification, à celui du reconnaître au sens de la reconnaissance mutuelle³⁷⁰ » et qui se manifeste chez la banquière par un sentiment de confiance retrouvée vis-à-vis de l'auteur : « Elle avait regagné une certaine confiance en

³⁶⁵ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris, France, Stock, 2006, p. 319.

³⁶⁶ « l'idée lui était venue tout à coup de s'adresser à lui pour écrire son livre. Lui ou personne. » (18, *PI*)

³⁶⁷ *PI.*, p. 18 / *BV.*, p. 16 : « Er oder keiner »

³⁶⁸ *PI.*, p. 21 / *BV.*, p. 17 : « Sie kannte Photographien des Autors von viel früher. Aber sein Gesicht hatte sich wie garnicht verändert. »

³⁶⁹ *PI.*, p. 21 / *BV.*, 17 : « Er war ihr dabei auf den ersten Blick vertraut, so wie nur ein Dorfmensch einem anderen Dorfmenschen; vertraut, wie ein Dorfmensch einem anderen Dorfmenschen sein konnte besonders an einem auswärtigen Ort

³⁷⁰ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 334.

l'auteur, bien différente de celle qu'il lui avait inspirée au premier regard, lorsqu'elle s'était aperçue que s'il prenait toujours plus de distance qu'on avait coutume de le faire, c'est parce qu'il éprouvait un sentiment de culpabilité. »³⁷¹

Cette confiance vient consacrer le parcours de la reconnaissance dans la mesure où l'attitude de l'auteur libère la banquière du face-à-face oppressif qui la caractérise. Cette idée a déjà été exprimée par Paul Ricoeur, reprenant lui-même les théories sur le don de Lévi-Strauss et de Mauss – ce dernier utilisant le terme de « sûreté » – pour évoquer une logique de la réciprocité permettant d'apaiser l'asymétrie de la relation sous la forme d'une mutualité et d'une réciprocité qui « circule à la manière d'un flux ». Ce flux, à l'image de cette parole porteuse de la responsabilité, soupir expiré à l'unisson par l'auteur et la banquière lorsque le récit commence au sortir de la nuit³⁷², ne doit pas être interrompu, mais entretenu par les acteurs de l'échange. L'inquiétante étrangeté qui la saisit lorsqu'elle rencontre l'auteur disparaît sous l'effet d'une confiance qui rend possible une reconnaissance apaisée et transforme alors le sentiment de culpabilité, de dette en « secret » : « mais tant qu'on gardait ses distances, il était impossible qu'on vous poursuive. »³⁷³ Ce renversement résulte d'une circularité de l'échange qui s'effectue à un double niveau : un premier niveau, comme l'explique Ricoeur, qui est celui de la mutualité et que le philosophe français limite à un « échange *entre* les individus », autrement dit à un niveau immanent d'échange ; et un second niveau qui est celui de la réciprocité et qui correspondrait à un « métaniveau », c'est-à-dire transcendant. Paul Ricoeur, à ce stade de sa démonstration, reprend, outre les théories de Mauss³⁷⁴ et Lévi-Strauss³⁷⁵ sur le *hau* maorie, les réflexions de Jean-Pierre Dupuy qu'il cite pour expliciter cette distinction entre les deux niveaux. Ce dernier distingue en effet « [un] premier niveau où se déroulent les

³⁷¹ *PI.*, p. 21 / *BV.*, p. 19 : « Sie gewann eine Art von Vertrauen zu dem Autor zurück, ein anderes als das auf den ersten Blick, mit dem Moment, da ihr aufging, daß sein ständiges Vergrößern jedes Grundabstands aus einem Schuldgefühl kam. »

³⁷² *PI.*, p. 29 : « Maintenant, au commencement du temps du livre, un bruit retentissait à travers le jardin d'avant l'aurore, que la lune éclairait encore par places – les ténèbres, çà et là n'en étaient que plus profondes – [...]. C'était le bruit d'un soupir, et il ressemblait à s'y méprendre à celui que le vieil auteur avait poussé dans son bureau. [...] Un soupir qui retentissait ? Oui, et il s'était échappé de sa propre bouche. » / *BV.*, p. 28 : « Etwas durchscholl jetzt zu Beginn der Buchzeit den vormorgendlichen, zugleich finsterer bleibenden Garten [...]. Der Schall war der eines Seufzers gewesen, fast zu verwechseln mit in ihrem Büro von dem alten Autor ausgestoßenen. Wie, Seufzen un d"Schallen"? [...] Ja. Und es war aus ihr gekommen. »

³⁷³ *PI.*, pp. 21-22 / *BV.*, p. 19 : « Und solange sie so geschützt war, konnte keine Rede von Schuld sein, sondern sie hatte ein Geheimnis. »

³⁷⁴ Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

³⁷⁵ Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

opérations discrètes entre les acteurs et le métaniveau où se trouve le tiers qui incarne l'échange en tant que transcendant »³⁷⁶.

Il n'y pas cependant séparation entre les deux niveaux, mais passage de l'un à l'autre. Le personnage de l'auteur incarne ce tiers évoluant dans le métaniveau. C'est ce qui fonde la confiance que la banquière éprouve vis-à-vis de l'auteur. Celui-ci, à son tour, trouve dans cette confiance une solution à l'énigme que constituait l'échange : « L'auteur était certes le bon. Mais à présent, [...], c'était comme si son livre exigeait par surcroît la présence de quelqu'un d'autre, non pas un spécialiste des articles sur le monde de la finance, mais une troisième personne. »³⁷⁷ Le processus de reconnaissance conduit donc à une reconnaissance mutuelle de la personne qui restaure non seulement la confiance, mais qui fait également émerger ce tiers impersonnel que les penseurs du don (Ricoeur, Lévi-Strauss, Anspach entre autres) considéraient comme le moyen de résoudre l'énigme de l'échange. Le « surcroît de présence » qu'il incarne et qui constituera « l'enrichissement » (« *die Bereicherung* »)³⁷⁸ suggère que ce tiers, cette troisième personne désigne avant tout « l'acte d'échange lui-même », c'est-à-dire « une réification de la circulation des dons [ici de la parole] elle-même »³⁷⁹ qui est le propre de toute « relation de réciprocité ». Celle-ci en effet « ne saurait se réduire à un échange entre deux individus. Un tiers transcendant émerge à chaque fois, même si ce tiers n'est rien d'autre que la relation elle-même qui s'impose acteur à part entière »³⁸⁰.

Plus encore, elle pose le sujet d'écriture comme sujet avant tout relationnel. Cette précision revêt une importance fondamentale pour comprendre le régime narratif de ce roman. Le lecteur se heurte en effet en permanence à une instance narrative insituable et surtout inassignable. Cette indétermination provient en premier lieu d'un brouillage des marqueurs permettant d'identifier clairement la source d'où émane la parole. Le texte navigue et oscille entre plusieurs natures de discours et balaye tout un spectre de possibilités de configurations. Si certains passages peuvent être précisément apparentés à un fonctionnement relevant du discours indirect libre ou du dialogue, il n'en va pas de même dans tout le roman qui présente des passages difficilement classables. L'embarras que peut provoquer un tel phénomène résulte de la variabilité d'une instance qu'il est difficile d'appréhender avec les outils traditionnels de

³⁷⁶ Cité par Paul Ricoeur, Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 334.

³⁷⁷ *PI.*, p. 22 / *BV.*, p. 20 : « Der Autor war wohl der richtige. Inzwischen aber – da sie sich nun auf die Geschichte eingelassen hatte – war es, als verlangte ihr Buch noch nach einem anderen, keinem Bankartikelfachmann, einem Dritten. »

³⁷⁸ *PI.*, p. 22 / *BV.*, p. 20.

³⁷⁹ Mark Rogin Anspach, *À charge de revanche : figures élémentaires de la réciprocité*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 42.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 139.

la narratologie. Ainsi Genette lui-même a-t-il eu conscience de la « violence » qu'impose ce type de pratiques au discours critique qu'il estime « inévitable »³⁸¹. Cependant, malgré la prise en compte des limites de l'appareil théorique face à ces procédés, il maintient une théorie reposant sur le principe d'instanciation incapable de penser un sujet hors langage. Pour sortir de cette impasse, il faut se départir d'une conception de la narration entendue comme distribution de qualités fonctionnelles et l'envisager avant tout comme une subjectivation relationnelle.

Il est intéressant de noter à cet égard l'influence du picaresque qu'entretient Peter Handke par l'intermédiaire de Don Quichotte. La portée de cet intertexte dépasse largement le simple cadre de la citation ou de la référence puisqu'il se manifeste en premier lieu³⁸² par la mise en place d'un dispositif narratif bien spécifique emprunté en grande partie au roman picaresque. Dans ce type de romans cependant, il n'y a qu'une seule conscience en jeu, mais dans le modèle cervantesque la conscience centrale est double ou multiple, et le roman trouve sa forme dans leur réunion ou leur séparation : « Les moulins à vent manquaient-ils ? Non. Ils tournaient à tous les horizons. [...] Et de nouveau les obstacles, très bien ainsi. Et de nouveau ces histoires que l'on se raconte l'un à l'autre, mais pour dire quoi ? »³⁸³. Il met en place un échange continu entre deux ou plusieurs consciences qui interfèrent constamment l'une avec l'autre, au point de devenir indissociables, de complémentaires qu'elles étaient à l'origine. S'il y a bien histoire d'une conscience, paradoxalement elle ne passe pas par l'emploi de la première personne, mais par la dialectique d'une confrontation et d'une interpellation permanente. Le travail « noir » et « clandestin » de l'écriture extime érige une forteresse de solitude certes « absolue », mais néanmoins « extrêmement peuplée [non pas] de rêves, de fantasmes ni de projets, mais de rencontres ».³⁸⁴ L'abdication de l'auctorialité n'est donc jamais disparition de la parole littéraire, mais lieu d'une reconfiguration narrative constante :

Du passé faisant fable rase, cultivant l'inédit dans la restitution, substituant à la réalité vécue sa contre-variante romanesque, l'écrivain vise les dynamiques d'une conscience définie comme lieu de bougés, de glissements, de synchronies toujours en cours. Il recherche ce qui échappe à la connaissance logique, mais se révèle indirectement, par manqués, par hésitations, par contradictions, dans les enraiments de l'instance réfléchissante ou les enroutements de la voix narrative³⁸⁵.

³⁸¹ Gérard Genette, *Figures. III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 227.

³⁸² Nous verrons dans la troisième partie l'influence que cet intertexte a pu avoir sur le motif de l'aventure.

³⁸³ *PI.*, p. 633 / *BV.*, p. 757 : « Fehlten nur die Windmühlen? Nein. Sie drehten sich an sämtlichen Horizonten [...]. Und weiter die Hindernisse, gut so. Und weiter das gegenseitige Erzählen, wovon? »

³⁸⁴ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1999, p. 12.

³⁸⁵ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte, 2002.

Cette citation de Bruno Blanckeman dans laquelle il faudrait substituer le terme de « voix » à celui de « conscience », nous incite à prendre en compte une « relation de la relation » puisqu'en ce sens, l'« homme de parole » n'est ni actif ni passif, mais un lieu intermédiaire d'échanges.

b. Le discours endophasique

La relationalité constitutive du sujet et de la voix narrative est donc non seulement thématifiée par le thème de la finance et de la banque sur lequel est indexé le régime énonciatif, mais elle est également révélatrice d'une parole pure qui serait l'apanage d'un sujet sans subjectivité. Acter la schize de la parole et de sa puissance d'agir comme nous venons de la faire renforcer alors le désaveu d'une narratologie orientée vers les fonctions narratives et, par conséquent, d'un « effet-sujet ». La diversité discursive dont témoigne le texte dénote effectivement une logique a-communicationnelle et a-dialogique, mais aussi et surtout qu'il est difficile, en vertu du principe d'incertitude et d'indétermination qui entoure le régime énonciatif, de rapporter le sujet à un sujet unitaire et conscient – en raison de la disjonction qu'il subit – ou linguistique – le locuteur ou l'énonciateur sont parfois difficilement identifiables. Ces thèses s'inspirant des travaux d'Ann Banfield ont été reprises et diffusées depuis par Sylvie Patron qui en reprend les résultats dans son ouvrage *Le Narrateur*³⁸⁶. Elle y évoque, en référence à ces « phrases sans paroles », une « subjectivité physique qui peut rester impersonnelle » et qu'elle rapproche de ces « phrases qui représentent l'inobservé ou “la perspective inoccupée”, ou encore la “subjectivité sans sujet” »³⁸⁷. Le *je*, en tant qu'« impersonnel subjectif », désigne, « outre la “première” personne, l'échange de la fonction de sujet »³⁸⁸. Cela nous permet de mieux comprendre les modalités énonciatives de la banquière qui a rompu avec toutes ses attaches pour revenir dans la Sierra de Gredos où elle avait entrepris quelques années auparavant un voyage. Il s'agit cependant d'une relation qui n'est pas apaisée dans l'équilibre des comptes puisqu'elle repose sur la relationalité fondamentale qui structure les individus et qui se caractérise par son asymétrie. Cette asymétrie – caractéristique des personnages handkéens comme nous venons de le voir avec Don Juan et l'aubergiste – se retrouve donc ici.

³⁸⁶ Sylvie Patron, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

³⁸⁷ *Ibidem*, pp. 231-232.

³⁸⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 102

Non, ce n'était pas l'auteur. Et pourtant, celui-ci existait bel et bien. Il constituait même l'une des raisons, l'un des buts du voyage qu'elle allait entreprendre. Et s'il était bien question qu'elle lui raconte sa vie ou Dieu sait quoi, ce n'était pas là qu'un point secondaire, accessoire. Il s'agissait avant tout d'argent. De même qu'elle avait d'abord conclu avec lui le contrat de livraison du livre, ils allaient passer à présent un autre contrat [...] (*PI.*, p. 17)

Nein, kein Autor, und doch gab es den. Er war sogar ein Grund und eins der Ziele ihrer bevorstehenden Reise. Und es ging dabei nur beiläufig oder nebenbei darum, daß sie ihm ihr Leben oder was auch erzählte. Hauptsächlich ging es um Geld. So wie sie und er zuerst den Liefervertrag über ihr Buch abgeschlossen hatten, so sollten sie beide nun miteinander einen Vertrag vereinbaren. (*BV.*, p. 14)

La place accordée à l'écoute du sujet proprement « inouï » dans *Don Juan* nous conduit à considérer le sujet handkéen dans un premier temps moins comme un sujet d'écriture que comme un sujet d'écoute. Le renversement de la relation proxémique qui affectait également la perception sensitive, contribue donc également à renverser une logique communicationnelle qui tend à donner au locuteur la priorité sur l'auditeur. Or le dispositif mis en place dans ce roman semble mettre en pratique l'idée énoncée par Bergounioux selon laquelle « l'écoute, plus qu'un produit (*ergon*) est une production (*energeia*) dont l'endophasie est la forme la plus élaborée. »³⁸⁹ L'hospitalité du sujet qui fait de la métalepse non plus tant un seuil d'exposition qu'un lieu d'accueil, s'impose alors avant tout comme une relation de la relation. Pour comprendre cela, il faut saisir les enjeux du dispositif narratif de *La Perte de l'image*. En effet, ce texte se distingue des autres œuvres du corpus en ceci qu'il présente d'emblée les conditions juridiques qui relient les principales voix en présence : la protagoniste et l'auteur commandité pour raconter l'histoire. Outre l'interdiction de nommer précisément les noms de personnes et de lieu³⁹⁰ ou les directives concernant l'invention des faits³⁹¹ – clause sur laquelle nous reviendrons plus en détail au cours de notre réflexion –, le lien contractuel se caractérise avant tout par la recherche d'une parole immédiate qui serait celle du conteur et de la transmission orale.

Nous analyserons cet aspect sous l'angle de l'endophasie et nous appuierons essentiellement sur les thèses de Bergounioux, reprises et prolongées par Serge Martin. Le premier prend le parti de s'émanciper des approches habituelles de la linguistique pour étudier le régime de la parole intérieure et de la communication intersubjective. Après donc l'étude du « dire » se pose le problème de l'« entendre », renouvelant ainsi les relations entre le parleur, la

³⁸⁹ Gabriel Bergounioux, *Le moyen de parler*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 82.

³⁹⁰ *PI.*, p. 12 : « L'auteur qu'elle avait chargé d'écrire un livre sur elle, ses entreprises et ses aventures, s'était vu interdire en même temps la mention des noms de lieux. » / *BV.*, p.

³⁹¹ *PI.*, p. 12 : « Mais elle avait bien précisé d'emblée qu'il devait s'agir d'indications fausses – modifiées ou inventées. » / *BV.*, p. 8 : « Von diesen [Ortsbezeichnungen] mußte aber von vornherein klar sein, daß es in der Regel die falschen – geänderte oder erfundene – wären. »

communauté à laquelle s'adresse sa parole ainsi que les structures discursives et intersubjectives qui se nouent dans cette nouvelle configuration dialogique. Très rapidement apparaît un paradoxe lorsqu'on considère l'endophasie : « Entendre, c'est avoir à (re)connaître ce qui (nous) est dit par ce qui se dit et ce qu'on se dit, c'est se rappeler ». Ce paradoxe s'explique par le rôle décisif que joue la mémoire dans ce processus puisqu'elle est « la modalité fondatrice de son [du discours intérieur] fonctionnement »³⁹². Les processus mémoriels sont une composante essentielle du discours intérieur qui se construit à la jonction des discours passés qui refluent à la surface et l'activité extérieure, tangible et interpersonnelle, marquée dans son discours social. Du conflit résultent concurrences, conférences, interférences qui imposent de changer de perspective. C'est notamment ce que proposent de faire des linguistes tels que Bergounioux ou Serge Martin dont les théories entendent (re)valoriser une notion souvent délaissée mais qui, à leurs yeux, permet précisément de cerner les mouvements *infra* de la voix, qu'il est impossible d'appréhender avec les outils traditionnels, du moins ceux hérités de la linguistique depuis Saussure. La notion d'endophasie, qui désigne, en psychologie le langage intérieur d'un sujet, se révèle en effet fort utile pour théoriser le « [paradoxe] d'un usage [de la parole] qui met l'accent sur le "dire" alors que, précisément, rien n'est *dit* (à haute voix) bien qu'un discours soit *entendu* (mentalement). »³⁹³ Cet usage paradoxal d'une langue « qui se soustrait à la communication », « désunie du locuteur », « [confère] aux mots intimes une autorité qu'on aurait méconnue, celle d'une parole qui dépasse celui qui la prononce pour en menacer l'unité, peut-être la consistance. »³⁹⁴

Il faut cependant prendre certaines distances vis-à-vis du modèle endophasique proposé par Bergounioux qui conçoit l'endophasie essentiellement à partir d'observations cliniques portant sur des individus en proie à un monologue intérieur. Le phénomène endophasique observé chez Don Juan est ici mis en scène dans la fiction d'un contrat qui met au jour le paradoxe communicationnel sur lequel repose la configuration narrative du roman. De ce point de vue, *La Perte* illustre parfaitement les nouvelles théories non-communicationnelles du récit qui, selon Sylvie Patron,

affirment que la question la plus intéressante, dans le cas du récit de fiction, ce n'est pas la question "qui parle ?", mais la question "comment est-ce écrit ?" – même lorsque l'un des buts recherchés par l'auteur est que le lecteur ait l'impression que quelqu'un parle à quelqu'un fictionnellement³⁹⁵.

³⁹² Gabriel Bergounioux, *op. cit.*, p. 21.

³⁹³ *Ibidem*, p. 22.

³⁹⁴ *Ibidem*, pp. 26-27.

³⁹⁵ Sylvie Patron, *op. cit.* 257.

Le dispositif narratif dans *La Perte* ainsi que le contrat – passé entre la banquière et l’auteur, mais qui renvoie également à un nouveau pacte entre l’auteur et le lecteur – servent à mettre en place une telle fiction tout en rappelant la manière dont Bergounioux définit l’*entendre* dans le discours endophasique :

Entendre est le produit d’une disposition psychique qui mobilise ou retire l’attention, qui ruine ou amplifie l’investissement sur l’autre, en sorte qu’on s’apprête à entendre de sa part des miracles pour peu que le fantasme s’en mêle mais au rebours dans l’indifférence de ce qui n’intéresse pas. Comme elle restitue, plutôt que ce qui est dit, ce qu’elle s’attend à recevoir, elle oublie et conserve, quitte à le fabriquer, au-delà de ce qui a été dit, ce qui est nécessaire à l’auditeur pour croire et s’y croire. Ce qui dure dans l’endophasie, c’est la reconstruction d’un souvenir des discours qui fabrique à l’auditeur l’histoire qui (qu’il) le décide ³⁹⁶.

L’*entendre* de l’Auteur se convertit alors bien en activité, en production d’un discours qui nous est livré ici et qui rappelle fortement les « enraiments » de la voix mis au jours par Bruno Blanckeman ³⁹⁷. Le discours endophasique permet donc de mettre au jour un emploi « pur » du langage », c’est-à-dire un emploi de représentation que ne parasiterait aucune visée communicationnelle. Loin d’être un constat d’échec de la communication, cependant, elle affirme la nature profondément relationnelle et transversière de la voix et de la parole qui se joue ici. Le recours à un tel procédé a aussi pour conséquence de remettre fortement en question les notions de dialogisme et de dialectique qui structurent les principales théories de l’intersubjectivité et de la reconnaissance. Ricœur rappelle certes le dialogisme fondamental de tout discours – il évoque notamment les exemples de Descartes et Kant philosophant « devant autrui » y compris dans leur for intérieur ³⁹⁸ –, mais il le relie à « l’esthétique de la réception » et le rattache par ce biais à un processus de subjectivation acquis au terme d’une « progression de la thématique de l’identité » suivant un processus « dialectique entre reconnaissance et méconnaissance » ³⁹⁹. La conclusion de Ricœur confirme ce diagnostic puisque l’individu accéderait par la « la reconnaissance de soi » à une « puissance d’agir » qui scellerait la fin du processus envisagé :

Enfin, le raconter, comme le dire, demande une oreille, un pouvoir-entendre, un recevoir [...]. Mais les couches superposées d’interaction dans le dire, l’agir et le raconter ne devraient pas oblitérer la référence prime à la puissance d’agir dont la reconnaissance de soi constitue l’attestation ⁴⁰⁰.

³⁹⁶ Gabriel Bergounioux, *op. cit.*, p. 82.

³⁹⁷ Cf. *infra* p. 117.

³⁹⁸ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, pp. 390-391.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 382.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 388.

De ce point de vue, c'est tout le modèle dialogique constitutif de la dialectique de la reconnaissance chez Ricoeur qui se trouve ébranlée. En effet, le philosophe français, reprenant les cadres de pensée de la théorie de la réception, ne conçoit pas l'énonciation d'une parole en dehors de tout dialogisme.

Or *La Perte de l'image* témoigne justement d'une dissociation de la parole de son dire, de sa puissance intrinsèque résultant de l'expropriation de la parole et de la voix dans un lieu insituable dont le texte ne semble restituer que l'écho. S'explique l'étrange impression qui naît à la lecture des derniers textes de Peter Handke. Les dispositifs narratifs handkéens échappent à cette logique de la « réception » qui continue de concevoir l'échange en termes d'émission et de réception. Une telle subjectivation ne peut avoir lieu dans *La Perte de l'image* puisque les activités (« le dire, l'agir et le raconter ») ne peuvent être réunies dans le même acte : le dire est amputé s'il n'est pas un agir et ce dernier n'a pas de sens sans le dire qui l'accompagne, qu'il soit endophasique ou pas. Si Ricoeur a raison de pointer, plus qu'une « réciprocité », l'idée d'une mutualité exercée « entre « les protagonistes de l'échange », une fois encore la subjectivation semble se limiter à une relation « entre le moi et l'autre »⁴⁰¹, conférant à la transformation relationnelle opérée dans l'altérité, de « méconnu, reconnu » à « inconnu », une forte valeur subjectivante. Pour sortir de ce processus de subjectivation limité à une relation « entre le moi et l'autre »⁴⁰², c'est-à-dire à la seule relation dialectique de la reconnaissance et de la méconnaissance, il faut promouvoir le *je* comme troisième personne ou « non-personne » pour reprendre la formule de Benvéniste. Il s'agit ici d'une fonction qui se situe en-dehors de la relation je-tu, un « tiers » qui se caractérise par sa fonction essentiellement relationnelle :

C'est le sens du « entre » sur lequel nous avons tant insisté au cours du débat qui nous a conduit à distinguer la mutualité au plan des relations « entre » protagonistes de l'échange de la réciprocité conçue comme une forme transcendante de circulation de biens ou de valeurs dont les acteurs singuliers ne seraient que les vecteurs⁴⁰³.

Ricoeur confère aux termes de la relation, « les partenaires de l'échange », toute l'intégrité qui évite et « la fusion » et « le respect à l'intimité »⁴⁰⁴ contrairement aux autres interactions que la banquière peut avoir : « Dans le domaine professionnel, les interlocuteurs se sentaient alors percés à jour, et c'est sans la moindre arrière-pensée, en toute confiance qu'ils négociaient le contrat avec elle, leur partenaire ; qu'ils la suivaient, autant dire qu'ils lui

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 396.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 400.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 388.

obéissaient au doigt et à l'œil. »⁴⁰⁵ Or ce respect de l'intimité et des distances représente pour le personnage féminin l'une des clauses fondamentales du contrat. Ainsi fait-elle part à plusieurs moments d'une angoisse liée à une trop grande proximité à Autrui :

Dans son domaine [...] la chose la plus importante à ses yeux était la distance. Mais la distance que cet homme conservait (et, comme elle devait le voir par la suite, pas seulement avec elle) avait quelque chose d'offensant. Il y avait ceux qui, quoi qu'ils aient à dire, s'approchaient à quelques centimètres de votre visage, resta pendant toute la discussion un bon pas en retrait de la distance qui sépare d'ordinaire des négociateurs ou des participants à quelque conférence ; et si, au beau milieu d'une phrase, elle s'approchait de lui sans le faire exprès, il s'écartait prestement, et faisait de surcroît comme si de rien n'était. (*PI.*, pp. 20-21)

[Auf nichts sonst achtete sie in ihrem Bereich – und wo immer sie sich gerade befand, war ihr Bereich – mehr als auf den Abstand. Der Abstand, den dieser Mensch (und sie sah in der Folge: nicht nur zu ihr) einhielt, war eine Art Vor-den-Kopf-Stoßens. Es gab diejenigen, die zu gleichwelchem Reden sich einem auf Nasenlänge näherten, wie für die Großaufnahme in einem Film. Er dagegen blieb während ihres ganzen Dialogs um gut einen Schritt hinter der üblichen Distanz von Verhandlungspartnern oder miteinander Konferierenden zurück; ging sie unwillkürlich mitten in einem Satz auf ihn zu, wich er schleunigst aus und tat dazu noch, als sei nichts. (*BV.*, p. 18)

Peter Handke utilise dans ce passage l'image de la caméra et du film pour illustrer la trop grande proximité, mais aussi pour souligner, comme il le fait par la suite, la variabilité et la possibilité d'ajustement de la distance non plus focale, mais bien vocale. L'emprunt à l'art cinématographique pour mettre en image et en corps ce jeu du proche et du lointain dans et par l'écoute, est repris un peu plus loin. En effet, conformément à l'idée que cette histoire « devait être filmable, ou du moins pour un film comme il n'y en a jamais jusque-là »⁴⁰⁶, l'attitude retenue de l'auteur la convainc malgré tout de lui confier le projet (« Elle avait regagné une certaine confiance en l'auteur »)⁴⁰⁷. Le contrat est nécessaire pour échapper au cadre de l'échange habituel. L'auteur revêt ici une fonction essentiellement régulatrice de l'échange destinée à faire circuler, à « livrer » une parole qui répondrait à l'exigence d'une « troisième personne », cette figure impersonnelle qui consacre l'élection de l'être dans un « surcroît de présence »: « L'auteur était certes le bon. Mais à présent, [...], c'était comme si son livre exigeait par surcroît la présence de quelqu'un d'autre, non pas un spécialiste des articles sur le monde de la finance, mais une troisième personne. »⁴⁰⁸ Il faut en effet la fable du contrat pour

⁴⁰⁵ *PI.*, p. 26 / *BV.*, p. 25: « Im Geschäftsbereich fühlten sie sich dann auf der Stelle durchschaut, verloren jeden Hintergedanken und ließen sich ganz auf sie als Partnerin und Kontrahentin ein; folgten ihr, geradezu in dem Sinn von: gehorchten ihr. »

⁴⁰⁶ *PI.*, p. 16 / *BV.*, p. 16: « Und diese sollte unverfilmbar sein, oder für einen Film, wie es ihn noch nie gegeben hatte. »

⁴⁰⁷ *PI.*, p. 21 / *BV.*, p. 19 : « Sie gewann eine Art von Vertrauen zu dem Autor zurück. »

⁴⁰⁸ *PI.*, p. 22 / *BV.*, p. 20 : « Der Autor war wohl der richtige. Inzwischen aber [...] war es als verlangte ihr Buch noch nach einem anderen, keinem Bankartikelfachmann, einem Dritten. »

permettre cette forme de « distance nue » qui définit le partage de la parole dans ce texte. Il n'est pas question ici de « reconnaître » une mutualité et une réciprocité dans les termes de l'échange de la parole, une subjectivation de l'un ou l'autre par l'intersubjectivité. Il s'agit plutôt de préserver, par l'intermédiaire du contrat et de sa fonction régulatrice, la relation d'une relation, cet « entre » métaleptique qui peut seul permettre le partage et le récit non plus d'une « faute », mais d'un « secret »⁴⁰⁹. Peut-être est-ce là finalement une manière de retrouver ce que le poète Vargaftig appellera la « distance nue » et qui serait la réponse de Peter Handke à l'« énigme du don ».

3. La voix acousmatique (*Kali*)

L'énigme qui entoure le don de la parole est caractéristique des textes du corpus. C'est notamment ce qui motive le voyage de retour de la chanteuse dans *Kali*. Si elle se met en quête de l'enfant perdu, c'est aussi pour en retrouver la voix perdue qui résonnera à la fin du récit. Le narrateur occupe cependant une position différente puisqu'il ne semble pas y avoir, contrairement à *Don Juan*, de geste d'accueil de ce Dire extérieur, ni, comme c'est le cas dans *La Perte de l'image*, négociation contractuelle pour réguler l'échange. Cela tient au fait que le narrateur occupe une position située à l'extérieur du récit, bien distincte en cela de la parole de la protagoniste. Cela ne signifie pas non plus que le texte fait preuve d'une distinction bien nette des strates diégétiques. Dans cette œuvre, le phénomène métaleptique reprend une structure que nous rapprocherons de la « voix acousmatique ».

a. Hors-champ de la voix

Cette notion exprime en effet l'idée non seulement d'une co-présence des voix, mais également d'une expropriation, plus précisément d'une désincarnation de la voix qui serait alors coupée de son origine. À l'image d'Echo ou bien de Pythagore, le narrateur se fait *acousmètre*⁴¹⁰, c'est-à-dire porteur d'une voix acousmatique désignant ce que l'on entend sans

⁴⁰⁹ *PI.*, p. 22 : « Et tant qu'elle était protégée de la sorte, il n'était pas question de parler de la faute, mais elle avait un secret. Et elle était fière de son secret. Elle le défendrait coûte que coûte, dût-elle y laisser la vie. » / *BV.*, pp. 19-20 : « Und solange sie so geschützt war, konnte keine Rede von Schuld sein, sondern sie hatte ein Geheimnis. Und sie war stolz auf ihr Geheimnis. Sie würde dieses Geheimnis verteidigen um den Preis ihres Lebens. »

⁴¹⁰ Pythagore était acousmaître, mais Chion dévie le terme en acousmètre (attention à bien le préciser)

voir la cause dont il provient. Ce terme, revalorisé par les travaux Michel Chion ⁴¹¹ sur la voix dans le cinéma, éclaire les procédés mis en place (tels que l'utilisation du hors-champ) au cinéma pour introduire des décalages, restaurer le vide et creuser ainsi la place du manque produit par une logique différentielle. Si l'interlocuteur devient impersonnel, il est à d'autres moments tout simplement invisible. S'empare alors du personnage « l'impression d'avoir, et depuis très longtemps, un spectateur et un auditeur, qui se tiendrait derrière lui, secouant la tête en silence, était si forte qu'il se retourna. Personne. » ⁴¹² Cet être, en plus de l'invisibilité qui la rattache à la voix acousmatique, est investie de pouvoirs magiques, maléfiques ou tutélaires. Michel Chion distingue à ce titre quatre caractéristiques de la voix acousmatique qui se retrouvent ici. Il explique tout d'abord que l'acousmaître est partout. Il se distingue par son ubiquité. Ce partout, qui peut être aussi le nulle part, porte une voix et sort d'un corps insubstantiel, non localisé, archaïque. Le deuxième trait de cette présence consiste à tout voir ce qui confère à cette voix une dimension panoptique. Nulle créature n'est cachée devant cette voix dont on imagine qu'elle voit tout. Ici le fantasme obsessionnel ou paranoïaque d'une maîtrise totale de l'espace par la vue peut se déployer. Elle observe à travers un rideau qui sert à cacher le regard. Le lieu du hors-champ étant celui où l'on est censé tout voir, l'acousmètre est aussi investi de la faculté de tout savoir. En découle le dernier point qui correspond au tout-pouvoir. Le hors-champ est en effet peuplé de voix qui commandent, voire envahissent parfois l'image, s'en emparent afin de guider ensuite l'action.

Outre ces quatre éléments, Michel Chion affine sa définition en abordant le lieu d'énonciation de cette voix. Il explique en effet que la voix acousmatique n'est pas une voix-off puisque celle-ci est clairement extérieure et précise ensuite que l'acousmètre est un personnage, mais un

[personnage] invisible que crée pour l'auditeur l'écoute d'une voix acousmatique hors-champ ou dans le champ mais dont la source est invisible, lorsque cette voix a suffisamment de cohérence et de continuité pour constituer un personnage à part entière - même si ce personnage n'est connu qu'acoustiquement, pourvu que le "porteur" de cette voix soit présenté comme susceptible à tout moment d'apparaître dans le champ ⁴¹³.

Dans le cadre du cinéma, l'acousmètre se distingue donc de la voix-off, qui est « clairement extérieure à l'image », et se définit donc par rapport aux limites du cadre. La voix peut toujours

⁴¹¹ Nous aurions pu citer d'autres travaux parmi lesquels figurent notamment l'article de Anne-Christine Royère qui applique ce concept aux œuvres de Henri Michaux. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982.

⁴¹² *GC.*, p. 55 / *GF.*, p.82 : « Die Vorstellung, einen Zuschauer und Zuhörer zu haben, und zwar schon die längste Zeit, einen, der hinter ihm stand und still den Kopf schüttelte, war so stark, daß er sich umdrehte. Niemand. »

⁴¹³ Michel Chion, *op. cit.*, p. 29.

être remise en cause. La situation n'est pas celle d'un *maître* dissimulé (comme Pythagore), mais celle d'un *être* non visualisé, qui vient du même lieu que les autres sons. Cet être est à la fois dehors et dedans, en peine d'un lieu où se fixer. C'est ce qui se passe ici, du moins l'impression qui envahit le protagoniste de *La Grande chute* et ce procédé va être radicalisé puisqu'il constitue le dispositif narratif de *Kali* qui part d'un saisissement, d'une angoisse du sujet d'écriture lorsque retentit le cri de la chanteuse. Face à la stupeur qui le gagne, elle décide alors de lui « faire face »⁴¹⁴. L'exposition à l'Autre qui dépossède le sujet de lui-même – scène qui constitue la situation initiale de tous les récits du corpus – se double dans *Kali* d'un dessaisissement originel de la voix à son lieu d'énonciation, à sa dépersonnalisation et désincarnation. L'énigme angoissante qui émane de ce cri et de cette présence uniquement audible et non incarnée pour le moment déclenche chez le narrateur un désir de savoir. Ce réflexe est propre à la voix acousmatique, comme nous l'explique Michel Chion qui souligne le trouble et la profonde inquiétude produite par ces voix que nous entendons, mais que nous ne voyons pas, trouble auquel s'ajoute ici le traumatisme mémoriel lié à au poids de la faute et de la responsabilité : « Peu à peu la mémoire s'enclenche et je l'entends, sans encore la voir »⁴¹⁵.

Le trouble déjà perçu dans *La Grande chute* concernant l'unicité et la singularité de la voix du personnage qu'il était pratiquement impossible de synchroniser⁴¹⁶, s'intensifie dans les premières lignes de ce récit. Face à ce cela, le narrateur essaie immédiatement de faire se rejoindre le corps-sans-voix et la voix-sans-corps :

Qu'est-ce que j'entends d'elle ? Est-ce sa voix ? Ou bien un instrument ? Le son, ou plutôt le timbre, tient un peu des deux. C'est une sorte d'harmonie, d'instrument et de voix. Ou rien qu'un instrument qui se fait entendre en outre comme une voix ? Un chant ? Non : une voix, comme il n'y en eut jamais qu'une, un appel, comme il s'en rencontre en rêve, un cri qui me parvient comme aucun autre, et je ne suis pas le seul à qui il parvienne ainsi. Car après quelques instants de silence, j'entends une réponse par milliers, à l'unisson, une clameur générale, une promesse. (*Kah.*, p. 9)

Und was höre ich von ihr? Ist das ihre Stimme? Oder ein Instrument? Der Ton, eher der Klang, hat etwas von beidem. Es ist eine Art von Zusammenklang, von Instrument und Stimme. Oder nichts als ein Instrument, das sich darüber hinaus als Stimme anhört? Gesang? Nein, Stimme, wie nur je eine, ein Rufen wie manchmal im Traum, ein Ruf, der bei mir ankommt als ein Gerufenwerden wie keines sonst, und so ankommt nicht nur bei mir. Denn

⁴¹⁴ *Kah.*, p. 9 / *Kv.*, p. 7 : « Aber ich möchte mich ihr stellen. »

⁴¹⁵ *Kah.*, p. 9 / *Kv.*, p. 7 : « Allmählich setzt das Gedächtnis ein, und ich höre sie, noch ohne sie zu sehen. »

⁴¹⁶ *GC.*, p. 54 : « Et si les gesticulations de mon comédien étaient laides, sa voix l'était encore bien davantage (elle qui pouvait être si unique qu'il était impossible de synchroniser ses films). » / *GF.*, p. 81 : « Und so unschön sein Hampeln aussah, so stockhäßlich anzuhören meines Schauspielers Stimme (welche derart einzigartig sein konnte, daß seine Filme kaum zu synchronisieren waren). »

nach ein paar Augenblicken der Stille höre ich eine mehrtausendfache Antwort, unisono, einen allgemeinen Aufschrei, der ein Versprechen ist. (*Kv.*, p. 7)

Nous retrouvons en effet dans ce texte les caractéristiques de la voix acousmatique. La voix narrative semble prendre place dans l'espace inassignable du hors-champ que l'auteur appelle « l'arrière-scène ». L'amorce de l'histoire ne semble possible que par ce déplacement du cadre : « Et à présent, je la vois aussi. (Il était temps.) Ce n'est pas sur scène qu'elle est tombée sous mon regard – comme si une telle image était taboue pour la mémoire – mais plutôt sur l'arrière-scène. »⁴¹⁷ La suite du récit consolidera cette interprétation puisque le narrateur se confrontera sans arrêt à des dispositifs oblitérant la vue du narrateur qui ne cesse de poursuivre la chanteuse du regard pour se ravir à son saisissement, alors qu'elle le fuit pour sauver sa singularité, sa différence et éviter ainsi de tomber dans l'anonymat, privée de son statut de musicienne pour n'être plus que « celle-ci ou cette autre »⁴¹⁸.

Ainsi l'histoire est-elle émaillée de ces (in)accomplissements de la vue qui, lorsqu'ils ne sont pas baignés de cette « clarté du jour » qui se mêle toujours un peu à la nuit, « de même qu'à l'inverse, quand il fait jour, coins et ombres de nuit s'y fondent encore et encore »⁴¹⁹, se retrouvent aussitôt menacés par une forme d'acousmatisation de la voix. Accompagnant le narrateur, nous l'observons dans la loge pour la retrouver juste après dans la rue, avant qu'elle ne monte dans un taxi. Après être descendue du taxi, elle se rend dans un cinéma ou l'écran de la toile interfère et brouille le regard du narrateur qui se voit alors recalé en hors-champ et ne distingue plus que ce qui se trouve en bordure :

Dans le cinéma, elle est assise à l'un des premiers rangs, la seule spectatrice semble-t-il. Les rangs devant elle sont tous déserts. L'écran, comme plus tôt la scène, ne tombe pas sous mon regard. En revanche, je vois ce qu'il y a au-dessus, en dessous, sur les côtés, EXIT, TOILETTES ; la peinture en trompe-l'œil d'une loge avec un calme spectateur peint à l'intérieur. Des bruits maintenant, comme dans une scène d'amour passionnée. (*Kah.*, p. 15)

Im Kino sitzt sie in einer der vorderen Reihen, dem Anschein nach die einzige Zuschauerin. Die Reihen vor ihr sind allesamt leer. Die Leinwand, wie früher die Bühne, gerät mir nicht in den Blick. Dafür sehe ich, was darüber, darunter, daneben ist, EXIT, TOILETTE; ein Trompe-l'oeil-Gemälde von einer Loge mit einem da hineingemalten stillen Zuschauer. Geräusche jetzt, wie von einer heftigen Liebesszene. (*Kv.*, p. 16)

Dans les marges du cadre, le narrateur perçoit des sons qui sont non seulement coupés de leur origine, mais qui retombent également imperceptiblement dans un fond indistinct et

⁴¹⁷ *Kah.*, p. 10 / *Kv.*, p. 8 : « Und nun sehe ich sie auch. (Es wurde Zeit.) Nicht auf der Bühne ist sie mir in den Blick geraten – als sei solch ein Bild für das Gedächtnis tabu –, vielmehr hier auf der Hinterbühne. »

⁴¹⁸ *Kah.*, p. 10 / *Kv.*, p. 8 : « die und die »

⁴¹⁹ *Kah.*, p. 12 / *Kv.*, pp. 11-12: « so wie umgekehrt, wenn es Tag ist, noch und noch Nachtwinkel und Nachtschatten mittun »

indéterminé : « claquement et chute, cri, vacarme, bris, râle, explosions, et encore et encore, crépitements, pétarade, grognements de mourant, de nouveau crépitements et explosions, et ainsi de suite. »⁴²⁰. Une nouvelle fois, c'est le recouvrement de la vue ou, plus exactement l'avènement d'un visage et d'une voix qui mettent fin à ce monde en proie au chaos. Seul, perdu dans cette masse informe que rien ne distingue plus, ni l'âge, ni le regard, sinon un même effroi et une même stupeur⁴²¹, le narrateur aperçoit un enfant qui « lui rend son regard avec de grands yeux, autrement grands que ceux que subjuge le film d'action, sans être écarquillés. »⁴²² L'échange de regard affranchit le narrateur de sa propre subjugation et conjugue la menace soit de la cacophonie, soit d'une chanson qui fascine, séduit, mais qui reste impuissante à relancer l'écriture. Menace que le conducteur du taxi évoque également lorsqu'il lui dit :

Vous, vous êtes la première qui ait eu un œil pour mon pays, sur les routes secondaires et les chemins de traverse. Votre voix, elle vient de votre regard. La manière dont vous avez regardé tout ce temps. C'était pourtant un regard sans chaleur. Votre manière de regarder était ténébreuse, et cela m'a fait une peur, une peur étrange. (*Kah.*, p. 14)

Sie hier sind die erste, die für mein Land Augen gehabt hat, auf den Seitenstraßen und auf den Zwischenstrecken, da besonders. Ihre Stimme, die kommt aus Ihren Schauen. Und wie Sie geschaut haben all die Zeit lang. Dabei war das kein warmer Blick. Ihre Art Schauen war finster, und es hat mir Angst gemacht, eine seltsame Angst. (*Kv.*, p. 14)

Il s'agit donc dans ce texte de conjurer la menace de cette voix acousmatique en la restituant à l'impersonnalité propre au conte. Outre l'aura de merveilleux qui nimbe désormais la réalité qui tombe sous son regard, le recours à cette forme littéraire signifie aussi un mouvement de régression. Le décadrement du regard qui exproprie et désincarne la voix élit domicile dans l'arrière-scène qu'il faut aussi interpréter à un niveau symbolique, c'est-à-dire comme une plongée dans les contrées de l'enfance. Cette régression renvoie également aux résonances acousmatiques. Le cri qui retentit au début du texte est certes l'expression primaire de l'angoisse et du poids de la mémoire, mais également l'expression d'une donnée pré-individuelle. Anne-Christine Royère décèle justement dans ces phénomènes phoniques la raison même de l'acousmatique parmi lesquels elle compte la glossolalie, le parler-bébé, le pseudo-

⁴²⁰ *Kah.*, p. 16 / *Kv.*, p. 17: « Knall und Fall, Schreien, Toben, Bersten, Röcheln, Explosionen, noch und noch, Knattern, Rattern, Todesgurgeln, Weiterknattern, -explodieren, und so fort. »

⁴²¹ *Kah.*, p. 17 : « Jeunes comme plus âgés ont les mêmes grands yeux grands écarquillés, et la plupart sont bouche bée » / *Kv.*, p. 17 : « Junge wie Ältere haben gleich große, weitaufgerissene Augen, und den meistern steht der Mund offen »

⁴²² *Kah.*, p. 17 / *Kv.*, p. 18: « allein es bemerkt ihren Blick über die Schulter, und schaut groß zurück, anders groß als die von den Filmaktionen Gebannten, ohne die aufgerissenen Augen. »

langage, la verbigération, la musication et la lallation ⁴²³. Dans *Kali*, le cri que le narrateur identifie après comme proféré par la chanteuse peut interpeller et renvoyer au vagissement de l'enfant. Un peu plus loin, l'auteur évoquera la respiration dont il souligne le pouvoir de création et d'enfantement :

Comme elle se tenait là immobile, qu'elle ne se contentait pas de regarder et d'écouter, mais inspirait et expirait profondément, c'était comme si cette sorte de respiration suffisait à faire naître une sorte de chemin, dût-elle à présent faire route à travers champs. Qu'y avait-il d'abord : le chemin ou la respiration ? (31)

La respiration se voit placée ici au-dessus du regard ou de l'écoute, à la fois en-deçà et au-delà du langage, elle constitue une réarticulation de la parole, ce que Patrick Quillier définit justement comme l'une des caractéristiques de la voix acousmatique :

L'acousmatique du signe est cette écoute des interstices qui font jouer les éléments sémantiques, des pulsations qui redistribuent sans cesse les valeurs sémiotiques, des rythmes qui recomposent de façon déterminante la double articulation. L'acousmatique du signe est cette écoute organique du langage qui fait si cruellement défaut à tout centrisme systématique, phonocentrisme ou grammatalogie, parce que l'acousmatique du signe est cette écoute du tiers-inclus nomade, insaisissable et pourtant fondateur de toute activité langagière. Et ce, en comprenant "activité langagière" en un sens très large : activité impliquant la voix, directement ou indirectement, aérienne ou acousmatique, en même temps que l'ouïe, extérieure et intérieure, spirituelle et corporelle ⁴²⁴.

b. Ventriloquisme

À la question que pose le narrateur, nous serions donc tentés de répondre : les deux, tant le trajet et le souffle sont inextricablement liés. Le ventriloquisme serait donc le versant positif de la voix acousmatique puisque celle-ci se définit aussi comme une tentative de rendre audibles et visibles les voix impénétrables et les bruits non verbalisables. Précisément, l'écriture acousmatique se proposerait de faire entendre, pour paraphraser Roland Barthe, « le bruissement du discours » ⁴²⁵, pour redonner une possibilité aux voix enfouies dans le caractère

⁴²³ Anne-Christine Royère, *Henri Michaux : voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

⁴²⁴ Patrick Quillier, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », *Lampe-tempête*, « Espaces, lieux, figures », no 4, décembre, 2007 [consulté le 17/04/2018]. Disponible sur : <http://www.lampe-tempete.fr/QuillierSigne.html>

⁴²⁵ Les registres acousmatique et endophasique du Dire handkéen nous invite à appliquer au discours de ces textes la définition que donne Roland Barthe du « bruissement de la langue : « Le bruissement, c'est le bruit de ce qui marche bien. Il s'ensuit ce paradoxe : le bruissement dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui, fonctionnant à la perfection, n'a pas de bruit ; bruire, c'est faire entendre l'évaporation même du bruit : le ténu, le brouillé, le frémissant, sont reçus comme les signes d'une annulation sonore. » Roland Barthes, *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 1995, p. 274.

figé du langage convenu. Ce décalage de la voix permet de faire entendre d'autres sonorités, opérant alors le renversement de l'acousmatisme en ventriloquisme comme le montre l'exemple suivant :

Durant quelques pas, quelques mesures, me parvinrent à l'oreille des grillons de partout dans le paysage, dans la campagne, dans les camps, comme le son du tire-à-la-corde ou celui du poids d'une horloge qu'on remonte. Ces voix sonorités, ou timbres venaient d'un autre temps, et disaient : nous ne menons pas de guerre. Les grillons, c'étaient les hérauts, les crieurs de la paix, éternelle. Elle continuait donc d'être possible ? Durant quelques pas, quelques mesures, je les entendis avant qu'ils ne se taisent : car maintenant chez moi aussi l'avant-hiver arrivait. (*Kah.*, p. 114)

Für ein paar Schritte, ein paar Takte hatte ich dann sogar Grillen im Ohr, von überallher in der Landschaft, in der Flur, in den Fluren, wie ein Tonselziehen, auch wie ein Herzhraufziehen. Diese Stimmen, oder Laute, oder Klänge kamen aus einer anderen Zeit, und sie besagten: Wir führen keinen Krieg. Die Grillen, sie waren die Herolde, die Ausrufer des Friedens, des ewigen. Der war also möglich, immer noch? Für ein paar Schritte, ein paar Takte hörte ich sie, bevor sie verstummten; denn inzwischen war es auch bei mir hier Vorwinter geworden. (*Kv.*, p. 155)

On voit à ce passage que le renversement de l'acousmatisme en ventriloquisme consacre également le triomphe de la paix, la conjuration de la menace qu'exprimait la chanteuse qu'il fallait réduire à son masque anonyme, alors que les sons ici, au contraire, donne une identité, une singularité aux choses. Le sujet d'écriture se révèle être un foyer d'échos privilégiant l'équivocité, à l'image d'un sens introuvable et cependant central qui, par son « épaisseur sémantique », « déborde de toutes parts la linéarité du signifiant » et qui transforme le sujet d'écriture en un « palais des miroirs dans lequel chaque mot [il faudrait dire ici : chaque voix] renvoie en tous sens à des significations cumulatives »⁴²⁶.

Analyser les textes sous cet angle met en lumière la fluctuance, la porosité et la remise en cause permanente de la zone où se meut un narrateur dont la situation est celle d'un être dissimulé et non visualisé, qui vient du même lieu que les autres sons : cet être est à la fois dedans et dedans, en peine d'un lieu où se fixer. Il s'agit donc de voir que, loin d'être un fond d'indistinction totale, le neutre est avant tout pluriel dans la mesure où « la chose, comme le "il", comme le neutre et le dehors, indique une pluralité qui a pour trait de se singulariser et pour défaut de se reposer dans l'indéterminé. »⁴²⁷ La démarche entreprise par l'auteur visant à déléguer ses prérogatives auctoriales à un autre personnage ou à déjouer les codes du pacte de la parole comme c'est notamment le cas dans *La Perte*, s'étend à l'ensemble des voix résonnant dans le texte. La délégation de l'auctorialité et le partage de la responsabilité s'effectuent

⁴²⁶ La comparaison est de Soustelle, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1981, p. 413.

⁴²⁷ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà.*, pp. 101-102.

nécessairement dans un cadre dialogal et interpellatif. Comme souvent dans les textes de notre corpus, le récit de *Kali* s'ouvre sur une scène d'interpellation :

Peu à peu la mémoire s'enclenche et je l'entends sans encore la voir. Qu'est-ce que j'entends d'elle ? Est-ce sa voix ? Ou bien un instrument ? Le son, ou plutôt le timbre, tient un peu des deux. C'est une sorte d'harmonie, d'instrument et de voix. Ou rien qu'un instrument qui se fait entendre en outre comme une voix ? Un chant ? Non : voix, comme il n'y en eut jamais qu'une, un appel, comme il s'en rencontre en rêve, un cri qui me parvient comme aucun autre, et je ne suis pas le seul à qui il parvienne ainsi. Car après quelques instants de silence, j'entends une réponse par milliers, à l'unisson, une clameur générale, une promesse. Promesse à elle, la crieuse ? Non, c'en est une de chacun de ceux qui crient à soi-même ; un serment que je me crie à moi-même. (*Kv.*, p. 9)

Allmählich setzt das Gedächtnis ein, und ich höre sie, noch ohne sie zu sehen. Und was höre ich von ihr? Ist das ihre Stimme? Oder ein Instrument? Der Ton, eher der Klang, hat etwas von beidem. Es ist eine Art von Zusammenklang, von Instrument und Stimme. Oder nichts als ein Instrument, das sich darüber hinaus als Stimme anhört? Gesang? Nein, Stimme, wie nur je eine, ein Rufen wie manchmal im Traum, ein Ruf, der bei mir ankommt als ein Gerufenwerden wie keines sonst, und so ankommt nicht nur bei mir. Denn nach ein paar Augenblicken der Stille höre ich eine mehrtausendfache Antwort, unisono, einen allgemeinen Aufschrei, der ein Versprechen ist. (*Kv.*, p. 7)

L'interpellation éthique est appel à répondre à une responsabilité pré-originale, immémoriale qui remonte de l'histoire et d'un fond indéterminé. Ce qui apparaît à travers les machinations énonciatives consistant à déléguer l'autorité d'un texte à l'Autre, c'est la manière dont le texte élargit la narrativité à la responsabilité dans la mesure où l'émergence du sujet est indissociable d'un cadre dialogal ou d'une « scène d'interpellation » : c'est toujours à un autre que le sujet rend compte de ce qu'il est. L'apport spécifique de Judith Butler tient dans la mise en avant des fragilités du sujet, des limites à la connaissance de soi comme partie intégrante de la dimension éthique. Le sujet n'est ni tout-puissant, ni tout transparent, mais il n'en est pas moins responsable. Si la narration est toujours partielle, si le sujet n'est pas à lui-même son propre fondement, si ses origines lui échappent, le sujet n'en reste pas moins tenu de rendre compte de soi, car c'est précisément cette opacité qui affine la relation éthique à autrui en renforçant le caractère relationnel et intersubjectif de chaque vie :

Aucune vie ne saurait se dire à soi, parvenant à construire le récit adéquat de son déroulement, ni revenir sur son émergence dans le monde. Ce qui se soustrait à elle, ce sont non seulement les conditions de sa naissance et de son développement, mais aussi les formes sociales qui la rendent lisible. La reconnaissance de soi par soi est incomplète, lacunaire. Située dans le récit des autres, elle est hantée par les formes de justification qui en découlent et achèvent de rendre toute procédure de reconnaissance impossible ⁴²⁸.

Le rapport à l'autre devient constitutif de l'impossible rapport à soi. Élevé au-dessus de toute économie, le spectre s'affirme comme rappel de la différence, comme retour et venue arrivante

⁴²⁸ Judith Butler, *Le Récit de soi*, p. 56.

mais jamais arrivée qui oblige et fait être et soi et les autres dans un mouvement incessant de naissance les uns par les autres.

4. La communauté de voix (*La Nuit morave*)

En vertu de sa spectralité, le narrateur se voit donc attribué non le statut de personnage, mais celui de fonction qu'il faudrait situer dans cet irréductible excès propre à l'« esprit » qui, loin d'être le lien qui rassemble et homogénéise, serait « l'intempestivité désajustée de cette chose qu'on appelle *esprit* »⁴²⁹ qui dissémine, disjoint et nécessite, dans cette dispersion, une autre écoute pour entendre ce ventriloque qui parle, en-dehors du sujet. Du point de vue derridien, c'est une hétérogénéité qui opère, la loi d'une *autre génération* et qui serait, en fin de compte, une expérience plurielle de la parole que Virginie Douglas, à propos des romans de jeunesse, a analysée en ces termes :

C'est peut-être la notion de flou, d'abolition des frontières qui décrit le mieux cette transformation. Du point de vue narratologique surtout, l'incertitude qui plane sur le récit en raison de l'avènement de narrateurs ou de figures auctorielles multiples, peu crédibles, ou simplement peu habituelles [...] n'a rien de commun avec un mode de narration traditionnel qui visant avant tout à créer l'illusion grâce à l'autorité monolithique du conteur⁴³⁰.

Il s'agira donc d'analyser cette clandestinité paradoxale, une clandestinité exhibée, ostentatoire, qui s'impose comme la seule manière de répondre à l'exigence de l'impossible autoreprésentation d'un être oscillant entre présence et absence. La spectralité de l'Auteur hante une manière d'activité scripturale que ressuscitent les différentes voix qui cherchent à dire sa présence. L'Auteur s'impose comme une présence spectrale dans le texte. Il prend la forme d'un narrateur qui, conformément aux caractéristiques du spectre, se révèle être « plus une fonction qu'un personnage : quelle que soit sa nature (chose, être-là, hors-là, invisible, tangible), l'affrontement, auquel il contraint, marque en transparence la difficulté de l'écrire. »⁴³¹

⁴²⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx.*, p. 196.

⁴³⁰ Virginie Létot-Douglas (éd.), *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 11.

⁴³¹ Denis Mellier, *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*. Paris, Kimé, 2001, p. 20.

a. Le conteur handkéen

Il faut donc commencer par interroger et revenir sur le statut paradoxal du conteur, de ce « je » impersonnel. Le « je » impersonnel va de pair avec l'avènement d'un troisième genre, d'une troisième personne qui n'est pas vraiment « il », ni « elle » ni « on ». Il faut en effet conclure de ces réflexions sur l'expropriation de soi et du récit, que les contours flous de l'énonciateur permettent la mise en place d'un je textuel qui ne désigne personne, mais reste l'énonciateur d'une parole ouverte, proposant au lecteur le partage d'un certain nombre d'expériences existentielles

car ce qui appartient au neutre n'est pas un troisième genre s'opposant aux deux autres et constituant une classe déterminée d'existants ou d'êtres de raison. le neutre est ce qui se distribue dans aucun genre : le non-général, le non-générique, comme le non-particulier. il refuse l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle du sujet. et cela ne veut pas seulement dire qu'il est encore indéterminé et comme hésitant entre les deux, cela veut dire qu'il suppose une relation autre, ne relevant ni des conditions objectives, ni des dispositions subjectives ⁴³².

La séparation qui pose le neutre suppose donc une relation autre et, par conséquent une communauté autre. Rappelons, pour bien comprendre cet aspect, l'importance du sacrifice dans la fondation et le maintien d'une communauté. Les grandes théories sur le sacrifice proposées par Girard et Mauss, autant d'un point de vue anthropologique que sociologique, convergent sur ce point ⁴³³. Reste cependant à se demander quelle forme de communauté Peter Handke crée par le geste sacrificiel et l'économie du don et de l'abandon que nous venons d'analyser. La réponse nous est donnée par Blanchot lorsqu'il explique, après avoir démontré la nécessité de passer à une « toute autre sorte de sacrifice, lequel ne serait plus meurtre d'un seul ou meurtre de tous, mais don et abandon, infini de l'abandon », que c'est « le sacrifice qui fonde la communauté en la défaisant » et que celle-ci ne peut exister que comme « l'imminence et le retrait » ⁴³⁴.

Dire que le conteur et le narrateur sont, en fin de compte, des simulacres, c'est donc postuler plusieurs choses. Tout d'abord que l'écriture est profondément nomade en ce que, respectant le hasard du mouvement de la différence, de la dissémination, elle peut atteindre cette force d'origine, elle est créatrice et doit demeurer mouvement. Cette voix narratrice

⁴³² Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 440.

⁴³³ Henri Hubert et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, Presses universitaires de France, 2014 ; René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 2013.

⁴³⁴ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, p. 30.

extraterritoriale, désancrée et mobile, emporte donc ses auditeurs dans ce voyage nocturne qui se doublera des stations du voyage effectué par l'ancien auteur :

Ce ne fut pas lui pourtant qui commença le récit, récit de toute une nuit, sans cesse interrompu, puis poursuivi à un autre endroit du fleuve et à l'aube sur un autre fleuve – plus la Morava –, de son « circuit. Les premières phrases du Maître à bord, vinrent de celui d'entre nous qui autrefois était parti avec lui. « Vas-y, toi, commence. » Le début une fois fait, l'ex-auteur se joignit à lui. Pendant quelques phrases les deux parlèrent à l'unisson, ou presque en tout cas. (NM., p. 26)

Dabei war gar nicht er es, der mit der Erzählung, der nachtlagen, immer wieder unterbrochenen, dann auch an einer anderen Flußstelle fortgesetzten und im Tagwerden auf einem anderen Fluß – nicht mehr der Morawa – beendeten, von seiner sogenannten Rundreise begann. Die ersten Sätze kamen, auf Aufforderung des Bootsherrn, von demjenigen unter uns, der seinerzeit zusammen mit ihm aufgebrochen war. „Sag du. Fang du an.“ Der Anfang gemacht, fiel der Ex-Autor mit ein. Einige Sätze lang redeten die zwei unisono, beinah jedenfalls. (MN., p. 31)

Le cadre de ce récit et le partage de la parole nous amènent donc à « faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition : [à] substituer des signes directs à des représentations médiates ; [à] inventer des gravitations, des rotations, des tournoiements, des danses et des sauts qui atteignent directement l'esprit », ce qui est profondément, reconnaît Deleuze, « une idée d'homme de théâtre »⁴³⁵. Ensuite, il faut envisager la pure interaction d'éléments sans médiation aucune, justifiant ainsi la prise en compte d'une distance nue. Celle-ci, médiatisée par « un simple souffle, très, très doux » prépare à la « pure écoute »⁴³⁶ tout en nourrissant l'impression chez le narrateur que « ce discours de toute une nuit finit par s'imprimer en nous de telle sorte que, pour celui qui l'entreprenait, mais aussi bien pour nous autres, ses auditeurs, nous nous sentions plus près que jamais d'une action. »⁴³⁷

Partageant la responsabilité de la narration avec ceux qui l'avaient accompagné à certaines étapes de son voyage, il en vient à déléguer, par moments, l'entière autorité sur certains passages :

Il leur enjoignait de continuer, de sorte que ces deux voies différentes, si on les avait entendues par exemple de loin, formaient, pour ces moments de transition, quelque chose comme une conversation, un dialogue, harmonique, et qui sans doute s'accordait bien à cette nuit sur le fleuve. (NM., p. 27)

hieß er sie dann weitererzählen, so daß die zwei verschiedenen Stimmen, hätte man sie vielleicht aus der Ferne vernommen, für diese Momente und Übergänge etwas von einem

⁴³⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 16.

⁴³⁶ NM., p. 24 / MN., p. 29 : « reines Lauschen »

⁴³⁷ NM., p. 29 / MN., p. 36 : « Tatsache, so oder so: daß dieses nachtlange Reden zuletzt auf eine Weise nachhaltig wirkte, daß nicht nur er, der es internahm, sondern auch wir, seine Zuhörer, uns dabei näher an einem Handeln spürten denn je zuvor. »

Zwiesgespräch, einem Dialog vermittelten, einem harmonischen, wie er wohl gerade zu einer Flußnacht paßte (MN., p. 33)

À la manière du simulacre deleuzien, la voix du Maître à bord est « construit[e] sur une disparité, qu'il a intériorisé à la dissimilitude de ses séries constituantes »⁴³⁸. La démarche entreprise par l'auteur visant à déléguer ses prérogatives auctoriales à un autre personnage ou à déjouer les codes du pacte de la parole, s'étend à l'ensemble des voix résonnant dans le texte : on passe alors de l'auctorialité aux vocalités. Ce terme ne doit cependant pas être confondu avec celui d'oralité. Ce dernier constitue certes une composante importante de la narration handkénienne, comme nous venons de le voir à travers les configurations intersubjectives créées par la parole du conteur, mais ne suffit pas à saisir la globalité du phénomène. En effet, « [tandis] que l'oralité est un concept, une abstraction, la voix est concrète. Sa qualité détermine l'appréciation du poème en tant que tonalité et rythme. »⁴³⁹ Surtout, le principal intérêt de cette notion réside dans la possibilité qu'elle offre d'envisager une voix narrative plus complexe. Nous avons alors affaire à une mise en perspective et un éparpillement de la figure du narrateur qui crée un nouveau type de relation entre le narrateur et le narrataire. Il est intéressant de noter que c'est à nouveau Walter Benjamin qui nous propose le modèle de cette voix, mais non pas tant telle qu'il la décrit dans l'article « Le conteur », que telle qu'il la met en pratique dans ses pièces radiophoniques⁴⁴⁰, replaçant alors le phénomène vocal jusque dans sa matérialité au centre de l'analyse.

Ni auteur ni narrateur, la voix narrative qui s'exprime dans ces œuvres serait davantage de l'ordre du « raconteur ». Or cette forme narrative est considérée par Benjamin comme une forme archaïque, en apparence contradiction avec la modernité du média radiophonique, mais que le philosophe allemand utilise précisément pour retrouver cette forme originelle de la narration orale et recréer ainsi une proximité plus grande avec son auditoire. La fonction énonciative est alors dispersée simultanément en plusieurs sujets qui peuvent occuper des lieux différents. À travers cette nouvelle voix du conteur qui ne reposerait plus tant sur la mise en avant et en scène d'un « je » impersonnel, que sur l'abolition de la distance et le jeu de la proximité avec l'autre, l'auteur entreprend de radicaliser l'exhibition d'une altérité de la parole et d'appréhender la voix comme toujours déjà autre, multiple et à la recherche de son lieu. Cet

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 92.

⁴³⁹ Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1987, p. 205.

⁴⁴⁰ Voir notamment Walter Benjamin, *Trois pièces radiophoniques*, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Christian Bourgois, 1987.

aspect renvoie à ce que démontre Alexandre Gefen⁴⁴¹ à propos de l'évolution de la littérature jeunesse, mais tout aussi apte à décrire la crise du roman pour adulte de ces dernières années. Il explique en effet que certains auteurs réinvestissent l'enfance dans le roman pour adulte, leur permettant ainsi de problématiser au sein de leurs écrits la question de la parole ou bien encore d'interroger la voix de l'enfant et, partant, de soulever « la question de la parole, de son unicité vocale et de sa possibilité même »⁴⁴². L'exemple de la fin de *Kali* est pour ce dernier point exemplaire. Il s'agit désormais de s'intéresser davantage à la capacité du roman à questionner « l'unicité vocale » et donc à proposer des expériences autour d'une parole plurielle. Le texte se donne ainsi pour le lieu où la parole se prend au jeu et se met en jeu. Jeu, d'abord, au sens théâtral : ce qui est représenté à travers le parcours des personnages, c'est aussi le surgissement d'une parole, dans son trajet dramatique depuis son émergence jusqu'à son silence final, dans sa quête cognitive et interprétative, où le sujet dédoublé tente de se reconnaître et de se saisir. Ce dispositif spéculaire et spectaculaire était une mise en scène énonciative qui se déploie dans chacun des récits : nous passons ainsi d'une parole qui s'observe elle-même, se complaît dans le repliement sur soi avant d'être expropriée par une voix autre (*Don Juan*) qui prend dans *La Perte de l'image* la forme d'un « tiers » régulateur, à des configurations narratives qui ouvre toujours plus le sujet d'écriture, soit qu'on mette en scène quelqu'un qui assiste en spectateur ou en scripteur – depuis le hors-champ de l'histoire dans *Kali* – aux vicissitudes d'une voix, soit qu'on mette cette parole elle-même en représentation dans *La Nuit morave*.

Peter Handke met en scène des voix en mouvement qui apparaissent, disparaissent, s'assemblent, se dispersent, offrant ainsi la possibilité de faire l'expérience même de la parole à travers le principe de la polyphonie énonciative. Partant de l'étude du genre romanesque, Bakhtine, montre en effet comment le roman cristallise ce qui se joue dans tout discours et remet dès lors en cause l'unité du sujet parlant. Selon lui, ce qui caractérise le roman, « c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent »⁴⁴³. Le roman met en résonance ces langages et ces voix, il reflète ou plutôt révèle, dans l'écriture même, le caractère polyphonique et dialogique de tout discours. Ainsi, le sujet parlant est traversé par des discours multiples : son propre discours se construit sur du déjà-dit, se déploie à travers des discours autres et multiples qui lui pré-existent,

⁴⁴¹ Alexandre Gefen, « C'est avec l'histoire que les enfants jouent », Alain Schaffner (dir.), *L'Ère du récit d'enfance*, Artois Presses Université, Arras, 2005.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 272.

⁴⁴³ Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, p. 96.

dont il fait, en parlant, l'expérience⁴⁴⁴. Dès lors l'expérience de la parole est fondamentalement une expérience de l'altérité. C'est l'idée développée par Oswald Ducrot dans le dernier chapitre de *Le Dire et le Dit*, intitulé « Esquisse d'une théorie sur la polyphonie ». S'appuyant sur les réflexions de Bakhtine qui établit la non-unicité du sujet parlant, Ducrot insiste sur la notion d'altérité comme fondement même du discours. Outre une altérité « externe » des actes de langage qui engloberait la nature sociale de l'énonciation, il affirme aussi une altérité « interne » qui justifie sa théorie de la polyphonie. Il pose ainsi que « le sens d'un énoncé décrit l'énonciation comme une sorte de dialogue cristallisé, où plusieurs voix s'entrechoquent »⁴⁴⁵. Jacqueline Authier-Revuz, reprenant de manière critique les réflexions de Bakhtine, confirme cette « altérité interne » dont parle Ducrot en insistant sur le fait que l'autre n'est pas extérieur à soi, mais qu'il en est un élément constitutif : « tout discours s'avère constitutivement traversé par les “autres discours” et le “discours de l'autre” »⁴⁴⁶.

Mais ce théâtre de la polyphonie est aussi le lieu d'une épreuve où la voix s'expose et risque sa chance, où se décident les possibilités de réussite à dire pleinement la présence à soi de celui qui parle : où se joue la tentative de récupérer son unité. L'enjeu consiste donc à accéder à son être propre au moyen de la parole mais toujours par le détour de ces « voix fictives » qui commercent avec cette voix sortie de l'ombre, sans identité. Parler de soi ce serait donc livrer le sujet comme appartenant au langage et donner l'exercice de l'écriture comme étrangère et personnelle à la fois. Clivé dans l'exercice de son exposition, l'écrivain serait le sujet qui se prend au jeu de la différence et de la reconnaissance, où se révèlent à la fois son identification et sa distance à cela qui se dit, à cela qui se montre. C'est ainsi que nous pourrions formuler l'enjeu le paradoxe d'une « poétique de la voix » dont le rassemblement se fait paradoxalement au moyen de l'effraction, du dédoublement et dont la vérité se trouve exhibée dans les fictions, dans les apparences qu'elle libère.

b. Vers une nouvelle forme de communauté

La responsabilité conjointe de l'ancien auteur et des personnages cèle dans le partage du Dire nous invite à considérer le narrateur et l'ensemble des voix comme une communauté de la finitude, dans le sens où l'entend Jean-Luc Nancy, c'est-à-dire au sens d'une communauté

⁴⁴⁴ Nous avons analysé cet aspect en détail sous l'angle du monolinguisme.

⁴⁴⁵ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 9.

⁴⁴⁶ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, Paris, n° 26, p. 141.

comme comparution de la finitude. La communauté est l'expérience de la finitude entendue comme la limite sur laquelle s'exposent les êtres singuliers, qui en fait des êtres semblables (et non pas « pareils ») parce que exposés au-dehors. En effet, outre l'amitié commune pour l'ancien auteur, ce qui relie les convives, c'est la scène d'interpellation qu'ils ont vécue. L'invitation de l'auteur se caractérisait par une violence interpellative allant du simple « gravillon [lancé] contre la fenêtre » à l'impression d'être « saisi aux cheveux »⁴⁴⁷ pour le convier sur le bateau. La communauté se crée et se retrouve dans la même expérience de l'exposition comme l'explique Jean-Luc Nancy au sujet de la communauté de la finitude :

Je ne *me* retrouve pas, ni ne *me* reconnais dans l'autre : j'y éprouve ou j'en éprouve l'altérité et l'altération qui « en moi-même » met hors de moi ma singularité, et qui la finit infiniment. La communauté est le régime ontologique singulier dans lequel l'autre et le même sont le semblable : c'est-à-dire le partage de l'identité⁴⁴⁸.

La communauté est une tâche et non une œuvre à faire, c'est un don à renouveler et à communiquer. Elle se rapproche en cela de l'héritage et s'oppose à l'immanence d'un lien communiel qui n'existe pas. En tant que communication, elle est communication de ne pas communier, constituée par des êtres singuliers qui se constituent eux-mêmes par le partage qui les fait autres. Ces lieux de communication ne sont donc pas des lieux de fusion, mais sont « définis et exposés par leur dis-location. Ainsi, la communication du partage serait cette dis-location elle-même. »⁴⁴⁹ La communication dans la communauté est alors la comparution de la finitude, qui consiste « dans la parution de l'*entre* comme tel : toi *et* moi (l'*entre* nous), formule dans laquelle le *et* n'a pas de valeur de juxtaposition, mais d'exposition. » C'est le politique qui doit inscrire le partage de la communauté :

« Politique » voudrait dire une communauté s'ordonnant au désœuvrement de sa communication, ou destinée à ce désœuvrement : une communauté faisant consciemment l'expérience de son partage. Atteindre à une telle signification du « politique » ne dépend pas, ou pas simplement en tout cas, de ce qu'on appelle une « volonté politique ». Cela implique d'être déjà engagé dans la communauté, c'est-à-dire d'en faire, en quelque manière que ce soit, l'expérience en tant que communication : cela implique d'écrire. Il ne faut pas cesser d'écrire, de laisser s'exposer le tracé singulier de notre être-en-commun⁴⁵⁰.

La littérature ne révèle pas une réalité accomplie, « [...] elle ne révèle pas de manière générale, *quelque chose* – elle révèle plutôt l'irrévélabile : à savoir ceci, qu'elle-même, en tant

⁴⁴⁷ *NM.*, p. 12 / *MN.*, p. 10 et 11 : « aber es gab ein oder zwei, bei denen ein Bote [...] einen Kieselstein gegen das Fenster geworfen hatte », « Jeder von uns fühlte sich von dem Rufen am Schopf gepackt »

⁴⁴⁸ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1990, pp. 83-84.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 100.

qu'œuvre qui révèle, qui fait accéder à une vision, est essentiellement interrompue. »⁴⁵¹ Processus en cours, qu'il faut alimenter et relancer, le récit est rythmé par l'ondulation de la voix qui, dans son estompement, en croise une autre pour tisser un canevas mélodique et harmonique. Si le narrateur est bien un conteur, il l'est en cela que, loin d'occuper et de monopoliser l'avant-scène de la parole en tant que voix narrative souveraine et auctoriale, il devient, par son impersonnalité et sa neutralité, une caisse de résonance qui met en péril la fonction même du conteur. Encadrer le silence et mettre en relation, telle serait la principale prérogative du conteur extime qui renverrait à une transmission qui concilierait dans un même geste de partage l'hériter et le transmettre :

Était-ce bien un récit que lui faisait sa mère ? non, elle ne racontait pas à proprement parler, ne prenait pas la posture de la conteuse ; se faisait simplement entendre plutôt, les paroles venaient d'elle sans intention, déjà prêtes en silence depuis très longtemps, et d'un coup, maintenant, c'était le bon moment, sans doute aussi parce que son fils était de ceux qui ne se lassent jamais d'écouter [...]. Et ainsi il ne retint pas seulement la traversée de la frontière de la jeune femme, mais tout ce que, de sa propre vie et de celle de ses aïeux, elle lui fit entendre, avec plein de détails qui ne venaient pas du tout d'elle. (*NM.*, p.201)

War das von seiten der Mutter ein Erzählen? Nein, sie trat nicht eigens als Erzählerin auf, oder setzte sich als eine solche zurecht; ließ sich eher bloß so hören, die Worte kamen ohne Vorsatz aus ihr, waren die längste Zeit schon still bereit, und einmal, jetzt, war es eben der Moment, wohl auch, weil ihr Sohn einer war, der sich nicht und nicht satthören konnte [...]. Und nicht nur die Grenzüberschreitungen der jungen Frau blieb ihm so gegenwärtig, sondern alles, was sie ihm aus ihrem Leben und auch dem der Vorfahren ihrerseits zu Gehör brachte, und zwar mit noch und noch Einzelheiten, die überhaupt nicht von ihr stammten. (*MN.*, p. 284)

La parole qui s'interrompt sur la limite de celui qui s'expose, devient audible si notre « condition éthique et politique est d'écoute et de lecture »⁴⁵², permettant alors à cette parole d'inaugurer une communauté : « Il y a ainsi un irrécusable et irrépressible communisme littéraire, auquel appartient quiconque écrit (ou lit), ou tente d'écrire (ou lire) en s'exposant – non en s'imposant (et celui qui s'impose sans aucunement s'exposer, n'écrit plus, ne lit plus, ne communique plus). »⁴⁵³ Alors que le dialogue entre l'ancien auteur et Juan Lagunas semble encore marqué par l'emprise souveraine de l'Autre sur le soi⁴⁵⁴, le récit nocturne proféré du

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 159.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 169.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *NM.*, p. 184 : « il voulait toujours en savoir plus davantage sur l'autre – “tout” savoir sembla-t-il à celui qui l'interrogeait. [...] Sa mère était-elle belle ? Nom et domicile des premières amoureuses ? Quel pourcentage touchait-il sur chaque livre vendu ? [...] Mais qu'en revanche on pose une question à Juan – de quoi il vivait, quels étaient ses projets, s'il comptait rester à Numancia –, il ne répondait jamais. C'était lui qui questionnait, de même que maintenant, dans la savane, c'était à lui seul que la parole était pour ainsi dire dévolue. Il incarnait et représentait une loi à laquelle l'autre devait se soumettre. » / *MN.*, pp. 185-186 : « wollte der seinerzeit von dem anderen noch einiges – dem fragten kam vor “alles” – wissen. [...] Seine Mutter, war sie schön gewesen? Name und Wohnsitz der ersten Geliebten? Wieviel Prozente bekam er von einem verkauften Buch? [...] Wenn dagegen

fond de cette nuit morave fait retentir une parole, une écriture qui partagent les êtres et cela qui leur arrive en commun

À cet endroit c'est l'un de nous autres, sur la péniche, qui reprit le fil du récit pour un petit moment. Nous étions désormais si habitués à cette voix, celle de notre hôte, et à la direction d'où elle venait dans la demi-obscurité du salon de la péniche, que nous nous retournâmes machinalement lorsqu'une deuxième, depuis l'un des petites tables du fond [...] se fit entendre, au timbre de surcroît fondamentalement différent de la première. Mais comme l'intonation et le rythme s'harmonisaient à celle-ci, ce changement de perspective et de locuteur, dès les premières phrases nocturnes, nous parut tout naturel. La nuit, avec la Morava et ses rives, c'était pour ainsi dire la troisième voix, le fond sur lequel les deux autres se confondaient sans effort. (*NM.*, p. 160)

An dieser Stelle übernahm einer von uns andern auf dem Boot, für eine kleine zeitlang, das Erzählen. Wir waren schon so an die eine Stimme, die unseres Gastgebers, gewöhnt und auch an die Richtung, aus der sie im Halbdunkel des Bootsalons kam, daß wir unwillkürlich herumführen, als hinten von einem der Tischchen [...] plötzlich eine zweite Stimme sich hören ließ, im Timbre zudem grundverschieden von der ersten. Doch da dieser Tonfall und der Rhythmus angeglichen waren, empfanden wir Sprecher- wie Perspektivenwechsel schon nach den ersten nächtlichen Sätzen selbstverständlich. Die Nacht, mitsamt der Morawa und ihren Ufern, das war sozusagen die dritte Stimme, vor deren Hintergrund die beiden Stimmen zwanglos ineinander übergangen. (*MN.*, pp. 223-224)

La voix du Maître apparaît destituée de son omnipotence, elle en vient à s'impersonnaliser, devenant « surpersonnelle »⁴⁵⁵ dès lors qu'elle s'impose comme la loi non pas du souverain, mais de la communauté. L'écrivain est alors cette voix singulière en commun :

[...] aussi bien ne peut-on jamais être "une voix" ("une écriture") qu'*en commun*. Dans la singularité a lieu l'expérience littéraire de la communauté – c'est-à-dire l'expérience « communiste » de l'écriture, de la voix, de la parole donnée, jouée, jurée, offerte, partagée, abandonnée. La parole est communautaire à la mesure de sa singularité, et singulière à la mesure de sa vérité de communauté⁴⁵⁶.

C'est l'appel qui se partage dans la communauté, retentissant comme une convocation et une adresse qui constituent la communauté sur le lieu-même de sa limite et de son exposition. Cette nouvelle communauté qui est communauté de voix

exige cette façon de se destiner en commun que nous appelons une politique, cette façon d'ouvrir la communauté à elle-même plutôt qu'à un destin ou à un avenir. Ce "communisme littéraire" indique au moins ceci : que la communauté, dans sa résistance infinie à tout ce qui veut l'achever (dans tous les sens du mot) signifie une exigence politique irrépressible, et

Juan etwas gefragt wurde – wovon er lebe, was er vorhabe, ob er in Numancia bleiben wolle –, kam nie ein Antwort. Er war es, der der fragte, so wie jetzt in der Savanne er allein es war, dem gleichsam das Wort erteilt war. Er verkörperte und vertat ein Gesetz, dem der andere sich zu unterwerfen hatte. »

⁴⁵⁵ Le narrateur emploie ce terme pour qualifier les interactions a-dialogiques entre l'ancien auteur et la femme : « Mais jamais pourtant dialogue n'en découla [...] : si toutefois des pronoms personnels, alors seulement ou presque un "Lui" ou un "Elle", le "elle" venant en règle générale de lui et le "lui" de l'Étrangère [...], par exception un "on", in- ou surpersonnel. » *NM.*, p. 184 / *MN.*, p. 259 : « Es wurde aber keinmal ein Zwiesgespräch daraus. [...]. Bis dahin : Wenn überhaupt persönliche Fürwörter, so fast allein entweder das „Er“ oder das „Sie“, wobei „sie“ in der Regel von ihm kam [...], ausnahmsweise ein „man“, un- oder überpersönlich. »

⁴⁵⁶ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, p. 173.

que cette exigence politique exige à son tour quelque chose de la littérature, l'inscription de notre résistance infinie.⁴⁵⁷

La voix du narrateur est donc une parole qui perce l'opacité et les limitations solipsistes qui affectent son Dire, elle s'exproprie et devient parole vive, parole en acte qui rassemble autour d'elle une communauté d'« amis nés, jurés et jaloux de la solitude »⁴⁵⁸, cette communauté des sans-communauté. Œuvrant à faire parler ce « peuple qui manque », Peter Handke met en scène, comme narrateurs, des personnages ou plutôt des voix qui se

mettent elles-mêmes en état de « fictionner », de « légèrer », de « fabuler ». L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais ce n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs.⁴⁵⁹

En cela, le texte pose les conditions favorables au surgissement de l'altérité et peut être considéré, à la suite de Michel Picard, comme un « jouet complexe » au sens où

[le] moirage provoqué par la diffraction paradigmatique de l'œuvre sur elle-même instaure précisément un jeu d'altérations de son identité en la métamorphosant en espace multidimensionnel et transitionnel, à proprement parler, en lui conférant son volume de « volume ». La réflexivité relève alors du « piège » et du « jeu ». Du piège parce qu'elle semble emprisonner l'œuvre dans des effets de renvois obtus et itératifs, du jeu parce que ce piège, au fond, n'emprisonne rien véritablement puisque ni les éléments réflecteurs ni les éléments réfléchis ne s'épuisent les uns les autres dans l'imparfaite clôture de leurs renvois.⁴⁶⁰

S'appuyant sur les théories en psychanalyse de Winnicott, le critique français théorise la question de la lecture à partir du concept d'aire transitionnelle qui intégrerait l'élément intertextuel dans la fondation de la communauté. Le voyage de l'ancien auteur est donc un retour aux origines du sujet, mais aussi de la création littéraire. Il rejoint le « quasi-monde » de la littérature handkéenne. Lorsqu'il détaille son itinéraire, il précise par exemple qu'« il était prévu [...] qu'il rendrait de même une visite, dans tel et tel village voisin, à ses anciens collègues Gregor Keuschnig et Filip Kobal, qui contrairement à lui, n'avaient toujours pas abjuré l'écriture et l'auctoriat »⁴⁶¹. Comme il le constatera plus tard dans le roman, les deux personnages respectivement de *L'Heure de la sensation vraie* et de *Mon Année dans la baie de*

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁵⁸ Nietzsche utilise cette formule à la fin du paragraphe 44 de *Par-delà bien et mal*.

⁴⁵⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 289.

⁴⁶⁰ Philippe Daros, « De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier », in Jean Bessière, Manfred Schmeling (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, Presses Universitaires de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 165.

⁴⁶¹ *NM.*, p. 34/ *MN.*, p. 43: « daß er in dem einen und dem anderen Nachbardorf ebenso vorbeischaute bei seinen früheren Kollegen Gregor Keuschnig und Filip Kobal, die, im Gegensatz zu ihm, dem Schreiben wie der Autorschaft noch immer nicht abgeschworen hatten »

personne sont certes impuissants à le relier au pays natal que constituerait l'Autriche, mais ils assurent en revanche, confrontés à la perte des origines, la possibilité d'une autre communauté :

En revanche, plus rien ne le reliait en pensée à l'Autriche, et depuis si longtemps que cela lui paraissait presque inquiétant parfois. Son frère, dont il se sentait assez proche, sans contacts particuliers, de même Filip Kobal et Gregor Keuschnig, lequel venait de quitter la Baie de Personne pour filer au pays : pour lui, tout comme pour les connaissances là-bas, ils n'étaient pas l'Autriche. (*NM.*, p. 217)

Mit Österreich dagegen verband ihn in Gedanken nichts mehr, und das schon seit langem, daß ihm das von Zeit zu Zeit beinahe unheimlich wurde. Sein Bruder, zu dem er, ohne einen besonderen Kontakt, eine gewisse Nähe spürte, und ebenso Philipp Kobal und der aus der Niemandsbucht unlängst heimgeflüchtete Gregor Keuschnig: die waren für ihn, ähnlich wie noch die paar anderen Bekannten im Land, nicht Österreich. (*MN.*, p. 306)

Il nous faut donc considérer la métalepse comme un espace de « jeu » qui, par la nature méta- et intertextuelle de la métalepse, accentue l'inscription du même dans l'autre, accroît le vertige de l'ipséité dans une démarche analogique de substitution. Exhibant de manière ostentatoire la diffraction de la voix et des identités à travers les âges et les textes, le sujet d'écriture nous propose le spectacle polyphonique de son absence.

L'expropriation initiale, première du sujet déclenche une révolution violente qui conduit à l'abdication de toute auctorialité dans nos textes. Ce sacrifice cependant, loin d'être disparition de soi-même, permet l'émergence et l'exhumation de voix gisant jusque-là dans la crypte du sujet. Ces « machinations d'écriture » prolongent donc le travail deuil et l'abdication de l'Auteur rejoint le geste d'un « gracieux sacrifice »⁴⁶². Ce processus approfondit le travail de deuil tel qu'il avait été défini dans le premier chapitre. Il ne s'agit plus de combler le vide laissé par la perte de l'être aimé, mais d'aborder le deuil comme le spectacle d'un anéantissement qui rend le sujet à l'intimité dérobée du monde. Ces romans, dans la fidélité à l'expérience de l'effroi, de terreur et de deuil dont ils naissent, se donnent comme le lieu d'un interminable sacrifice, d'une mort apparente de soi qui ne vient pas rétablir l'ordre défectueux du monde, mais vient réveiller un désastre devenant à son tour expérience de beauté et de vérité. La nuit du désastre ouvre alors sur une quatrième dimension dévoilée non pas par le lever du rideau, mais par un miroir qui se renverse et se brise, scène initiale où « [l]a vraie voix du père étant tuée, la puissance d'inscription (phonique) devient polyphonique (le mot étant à prendre dans le sens de dissémination). C'est une voix inouïe, un grand souffle, l'écho du déclenchement par lequel la proximité à soi se trouve disloquée. »⁴⁶³ Le narrateur serait finalement aussi une sorte de ventriloque infini et Peter Handke explorerait, à travers ces

⁴⁶² Jean Allouch, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, EPEL, 2011, p. 9-10.

⁴⁶³ Philippe Sollers, *Nombres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 69.

« machinations d'écriture » les différentes configurations possibles, en suivant une gradation à la fois dans la diffraction des voix et dans le jeu d'éloignement des voix entre elles. Il se fait scripteur de toutes les paroles qui se sont levées à travers le texte, de toutes les lectures et écritures qui se sont faites à travers lui. Émerge alors une communauté qui se construit autour d'un « commun »

qui précède toute solitude et toute exception, toute différence de sexe ou de personnes. Un commun sans lequel aucun isolement ni aucune séparation n'auraient lieu. Un commun qui n'a rien d'unifié ni de simple, qui déjà en lui-même s'écarte, se divise et se diffracte, un commun qui se plaît et se déplaît à soi-même n'ayant peut-être pourtant que peu de « soi ». Celui-là est moins discernable qu'aucune forme déterminée et aucune œuvre collective, aussi dérobé sans doute et inavouable que les secrets des amants et ceux des solitaires. Mais il n'est pour finir aucune œuvre qui ne parte de lui et parle de lui aucune qui ne se désœuvre de lui⁴⁶⁴.

De même que pour la responsabilité, le ventriloquisme est infini. Elle reproduit la tension de la double-contrainte qu'éprouvaient les personnages : elle est tiraillée entre rappel à soi-même et ouverture au monde⁴⁶⁵. La voix est énoncée depuis un lieu insituable, inassignable et semble toujours osciller entre une non-présence irréductible et une présence immédiate, radicale. La voix doit être perçue comme le produit d'une *différance* derridienne. S'inscrivant comme trace dans le corps, elle est le signe d'une disjonction et d'une inadéquation du corps et de la voix, de l'origine et de la projection. Inouïe, acousmatique, ventriloque, endophasique ou plurielle, la voix du narrateur handkéen évolue dans l'espace intermédiaire de la métalepse, cet espace neutre et spectral, qui se situe à la conjonction de la vie et de la mort. Ni dans l'un, ni dans l'autre, le sujet d'écriture spectral *n'est pas* : il n'est « ni substance, ni essence, ni existence, [il] *n'est jamais présent comme tel.* »⁴⁶⁶ Pour apprendre à vivre, il faut alors

apprendre à vivre les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes. A vivre autrement, et mieux. [...] Mais *avec* eux. Pas d'*être-avec* l'autre, pas de *socius* sans cet *avec-là* qui nous rend *l'être-avec* en général plus énigmatique que jamais⁴⁶⁷.

Si ces fictions de l'ipséité engendrent un phénomène de diffraction, lequel se déploie dans l'espace neutre et utopique de la métalepse, elles reproduisent et perpétuent également le sacrifice de l'auctorialité qui fait émerger un « tiers », une troisième personne impersonnelle

⁴⁶⁴ Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée*, Paris, Galilée, 2014, p. 152.

⁴⁶⁵ Ce qui rappellerait la tension entre *Stimme* et *Stimmung* chez Heidegger. Il écrit notamment : « Si la tonalité ouvre, ce n'est pas en tournant ses regards sur l'être-jeté, c'est en se tournant vers lui pour s'en détourner ». Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985, p. 121.

⁴⁶⁶ Derrida, *Spectres de Marx*, pp. 14-15.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

dont la fonction, ainsi que l'avait démontré *La Perte de l'image*, est de nature essentiellement relationnelle, en dehors de toute dialectique

car ce qui appartient au neutre n'est pas un troisième genre s'opposant aux deux autres et constituant une classe déterminée d'existants ou d'êtres de raison. le neutre est ce qui se distribue dans aucun genre : le non-général, le non-générique, comme le non-particulier. il refuse l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle du sujet. et cela ne veut pas seulement dire qu'il est encore indéterminé et comme hésitant entre les deux, cela veut dire qu'il suppose une relation autre, ne relevant ni des conditions objectives, ni des dispositions subjectives ⁴⁶⁸.

La séparation qui pose le neutre suppose donc une relation autre qui ouvre la voie à une autre communauté créée par le geste sacrificiel et le travail sur l'économie du don et de l'abandon que nous venons d'analyser. La réponse nous est donnée par Blanchot lorsqu'il explique, après avoir démontré la nécessité de passer à une « toute autre sorte de sacrifice, lequel ne serait plus meurtre d'un seul ou meurtre de tous, mais don et abandon, infini de l'abandon » ⁴⁶⁹, que c'est « le sacrifice qui fonde la communauté en la défaisant » et que celle-ci ne peut exister que comme « l'imminence et le retrait » ⁴⁷⁰. Cette troisième personne du singulier, ce que Blanchot met entre parenthèses, correspond parfaitement au narrateur, à cette voix embarquée dans un voyage où il s'agit pour elle de revenir à la présence. Cependant, il ne s'agit pas d'une présence pleine et souveraine, mais d'une présence disséminée. La destitution de l'autorité, l'« abdication » de l'auteur, loin de sceller son impuissance et son impossibilité, à dire le monde, l'histoire et finalement, à se dire soi-même, exploite les potentialités du neutre, de ce troisième genre qui n'est ni ceci, ni cela. Elle serait donc aussi ce nœud chiasmatisé, ce pli entre l'ailleurs, l'altérité et soi-même, son corps propre et le corps d'autrui. La voix paraît toujours hantée, c'est toujours un autre qui parle à travers l'énonciateur. Chez Jean-Michel Maulpoix, la voix désigne

la place [du sujet lyrique] laissée vide, la place que chacun aspire à occuper, c'est-à-dire la place même de la voix, telle qu'elle constitue un lien invisible avec l'autre, une issue de soi, telle qu'elle signe et signale le plus propre, mais demeure cependant insaisissable, évanescence dès lors qu'elle n'est pas inscrite. Le sujet lyrique, c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres ⁴⁷¹.

C'est le clandestin qui s'exprime par la parole ventriloque et, qui « les lèvres fermées, le regard noir et fixe », fait retentir une voix comme provenant du ventre d'une momie, « non, pas d'un

⁴⁶⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 440.

⁴⁶⁹ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, p. 32.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁷¹ Jean-Michel Maulpoix, *Figures du Sujet Lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 153.

ventre, pas d'un intérieur quelconque ni même de l'air : la voix sans voix, la même depuis plus de vingt-cinq ans »⁴⁷².

⁴⁷² *NM.*, p. 133 / *MN.*, p. 185 : « bei unbewegten Kippen allerdings unter den starren schwarzen Augen, so als komme diese Stimme aus dem Bauch einer Mumie, nein, aus keinem Bauch, aus keinem irgendwie Inneren, und aber ebenso aus keiner Luft – die gleiche stimmlose Stimme wie vor fünfundzwanzig und mehr Jahren. »

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

L'écriture se fait geste d'hospitalité, mais d'une hospitalité, qui, dans son incondtionnalité, emporte quelque chose de l'individu, le livre tout entier à l'altérité. Donation de soi volontaire qui perturbe l'équilibre du don, mais aussi du sacrifice puisque ce n'est pas l'auteur qui sacrifie son personnage, ou sa propre individualité, mais bien quelque chose d'autre. Ce quelque chose d'autre, c'est le supplément de soi justement qui dépasse la perte inhérente à tout sacrifice pour en faire ressortir toute la grâce. Cette vision des choses a été reprise et théorisée par Philippe Forest⁴⁷³ qui construit autour de cette pensée, toute sa conception de l'écriture de soi et du deuil. La ritualité de certains passages ainsi que de l'écriture handkéoenne contribue donc à ériger un autel sur lequel a lieu ce « gracieux sacrifice »⁴⁷⁴.

Cependant, plutôt que d'en conclure, comme Blanchot le fait, que « l'infini [consiste] dans la fuite et l'évanouissement⁴⁷⁵ », nous rejoindrons Jean-Luc Nancy pour qui l'infini est infini

de manière beaucoup plus présente et actuelle, il est dans l'effectivité d'un rapport, d'une proximité, d'un contact. Cette effectivité n'a certes ni les caractéristiques d'une présence à soi ou à toi ni ceux qu'on attribue à une intimité – aussi longtemps du moins qu'on représente la présence et l'intime comme des façons d'être substantielles. Mais ces représentations relèvent toujours d'assez lourdes vulgates. En vérité les substances elles-mêmes, avec la densité et la suffisance que leur suppose la plus classique métaphysique, consistent aussi bien dans ce qui ne repose sur rien, étant au-dessous de tout : en ce « dessous », elles flottent au-dessus du vide et se font allées et venues, rencontres et comparutions⁴⁷⁶.

Et cet art de la transition, cette possibilité de la liaison que C. Bartmann entrevoyait dès les années 80, devient ce « point fugace mais tenace où il n'est pas possible de trancher entre société et communauté, entre communication et solitude, entre réel et impossible », ce point qui, plutôt que de désigner un point de fuite, constitue finalement « art de la fugue : l'alliance de la coïncidence et de l'écart, du toucher et du retrait, du sexe avec le sexe, l'alliance qui ne s'ajoute que dans la poursuite et à l'infini, elle-même infini actuel de l'infini virtuel,

⁴⁷³ Philippe Forest, *op. cit.*

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁷⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désavouée*, p. 164.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 165.

innombrable du dénombrable, œuvre du désœuvrement ⁴⁷⁷. » Esthétique de la grâce, touchée par la grâce de l'instant du *kairos*, l'extime exprime ce point du différend dans l'instant et dévoile cet « infime suspens du temps où s'échangent des regards, se touchent des corps, des voix, des silences. Dans ce suspens, quelque chose apparaît – un monde, si on veut – et ne disparaît pas ⁴⁷⁸. »

Les textes de Peter Handke sont en cela caractéristiques d'une modernité qui porte en elle, presque comme sa loi, la fêlure d'une perte. Cette perte serait ce qui oriente, sinon accompli, l'expérience des écrivains modernes, qui cherchent leur parole précisément dans le questionnement de la parole. Un dédoublement se trouve au cœur d'une telle expérience poétique dans l'usage de la parole se constate l'impossibilité d'une parole pleine, consacrant par ce biais la limite du langage et la situation énigmatique de toute écriture. Partagée entre la vocation de dire et la volonté d'effacement, entre la hantise d'un solipsisme radical et le désir de partage, elle habite un espace où la littérature est sans cesse portée à se questionner sur ce qui l'origine. Une éthique de l'écriture au plus haut degré d'exigence et de lucidité est au travail dans cette œuvre qui se veut aussi véritable exploration de soi.

La communauté, en tant qu'elle régit pour chacun, pour moi et pour elle, un hors-de-soi (son absence) qui est son destin, donne lieu à une parole sans partage et pourtant nécessairement multiple, de telle sorte qu'elle ne puisse se développer en paroles : toujours déjà perdue, sans usage et sans œuvre et ne se magnifiant pas dans cette perte même. Ainsi don de parole, don en « pure » perte qui ne saurait assurer la certitude d'être jamais accueilli par l'autre, bien qu'autrui rende seul possible, sinon la parole, du moins la supplication à parler qui porte avec elle le risque d'être rejetée ou égarée ou non reçue ⁴⁷⁹.

Cela renverrait en effet aux réflexions de Meschonnic lorsqu'il évoque « La voix-poème comme intime extérieur », publié en 2005 puisqu'il y définit la voix comme « l'intime extériorisé » ⁴⁸⁰, exprimant par cette formule une contradiction entre le plus intérieur et le plus extérieur. Meschonnic comprend l'extériorité comme « ce qui se communique le plus » ⁴⁸¹ et met en avant, au travers de cette « communicativité dans la voix », une « théâtralité de la voix » ⁴⁸². Cette notion curieuse de la « communicativité-théâtralité de la voix intime en même temps extérieure », peut-être, résonnerait avec ce que Martin disait : « la dramatisation du mouvement

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 154.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 153.

⁴⁷⁹ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, p. 25-26.

⁴⁸⁰ Henri Meschonnic, « La voix-poème comme intime extérieur », Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éds.), *Au commencement était la voix*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2005, p. 65.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² *Ibidem*.

et le mouvement d'une dramatisation »⁴⁸³ et « théâtre de la relation, voix-relation » et « l'épopée relationnelle d'une voix »⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Martin Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan, Marie Delarbre, p. 152.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

PARTIE II

RETROUVER LA FIGURE

INTRODUCTION DE LA DEUXIEME PARTIE

*Trouver en soi, non pas, prétentieux, le sens de cela qu'on fréquente,
mais le lieu disponible où le toucher* ⁴⁸⁵.

Au plus profond de la nuit et dans l'imminence de la catastrophe se laisse percevoir l'écho du sujet dont la résonance dessine en creux un espace d'un nouveau genre. Si la métalepse circonscrivait un espace de circulation et de distribution des voix, elle élaborait aussi et surtout un espace de partage du Dire et d'écoute du secret intime. Elle désignait une expérience d'écriture que résume parfaitement la scène inaugurale de *La Grande chute*. Cette mise en scène se retrouve au terme du parcours (tel que nous l'avons délimité du moins) puisqu'elle constitue la scène inaugurale de *La Grande chute*. Le personnage allongé se laisse envahir par les échos de l'orage qui éclate au dehors : « [Les éclairs] se glissaient sous les paupières closes de l'homme avec une lueur concentrée, puis c'était le craquement sec du tonnerre, redoublé, à intervalles toujours plus brefs, dans ses oreilles. » ⁴⁸⁶ Le personnage fait ici l'expérience de la présence immédiate d'un Dehors qui se manifeste au plus près de lui. La résonance intérieure de ces « bruits visuels » signale non seulement le renversement des catégories intérieur-extérieur, dedans-dehors, mais également une vision d'un tout ordre puisque située non plus au centre comme le voudrait la perspective albertienne, mais en bordure, à la limite :

Par accident, et parfois au bord de l'accident, il m'arrive d'écrire sans voir. Non pas les yeux fermés, sans doute. Mais ouverts et désorientés dans la nuit ; ou le jour, au contraire, les yeux fixés sur autre chose en regardant ailleurs, devant moi par exemple quand je suis au volant : je griffonne alors quelques traits nerveux de la main droite, sur un papier accroché au tableau de bord ou traînant près de moi sur le siège. Quelquefois, toujours sans voir, sur le volant même. Ce sont des notations pour mémoire, des graffiti illisibles, on dirait même une écriture chiffrée.

⁴⁸⁵ Édouard Glissant, *Mahagony*, Paris, Seuil, 1987, p. 218.

⁴⁸⁶ *GC.*, p. 9 / *GF.*, p. 7 : « Die Blitze, sie schossen durch die geschlossenen Lider des Mannes mit einem geballten Blaken, und der trockene Donner darauf, in immer kürzerer Folge, brach sich verstärk in den Ohren. »

Que se passe-t-il quand on écrit sans voir ? ⁴⁸⁷

« Écrire sans voir » : formule programmatique qui ouvre son œuvre littéraire puisque le début de *Die Hornissen* commence par mettre en scène un homme couché sur son lit, les yeux fermés et assailli par les souvenirs. D'un bout à l'autre, nous retrouvons le paradoxe d'une vision aveugle ou, plus précisément, d'une cécité voyante qui impose d'envisager une *ekphrasis* d'un nouveau genre puisqu'elle nécessite que nous placions en bordure, pour « commencer au plus près de [lui] » ⁴⁸⁸.

Il s'agira donc, dans cette partie, d'analyser le rapport du sujet handkéen à la réalité qui se définit dans un premier temps par une déchirure qui dépossède et dessaisit le sujet de lui-même. Cependant, face au chaos du Dehors, animé par les forces, des intensités et des devenirs, l'écriture extime ouvre par les mots un chemin à travers le dédale des sensations permettant d'illuminer le réel de l'intérieur. L'extimation renvoie alors à un geste de conversion et la vision handkéenne prend des accents rilkiens :

Il s'agit bien d'une conversion. Les territoires de l'être ne tiennent plus en place. Les frontières dansent, les lignes de partage, avec leurs hiérarchies afférentes – mots « sous » les images ou images « sous » les mots –, s'effondrent au profit d'un mouvement souverain, d'un passage, d'une conversion généralisée. Ce mouvement doit être nommé *figure*. [...] On comprend, alors, que Rilke ait moins écrit pour *métaphoriser* son rapport au monde et à lui-même que pour *métamorphoser* réciproquement tout ce qui était *devant* et *dedans* lui. Conversions rendues possibles par des mots inouïs devenant les voyants et les passeurs de choses jusque-là inaperçues, *devant*, comme *dedans* ⁴⁸⁹.

Regarder sans voir, nous enseigne Rilke, ouvre la vision et nous invite à voir autre chose. Cette vision d'un autre ordre, de l'ordre du hasard et de l'aventure, de l'expérimentation aussi, greffe par la suite « un oeil sans paupière [...] au bout des doigts » ⁴⁹⁰. Le visuel se joint alors au tactile pour détourner de l'évidence des choses et créer de nouveaux dispositifs, de nouvelles modalités du voir en libérant notre regard de l'emprise du visuel. Le recours à des procédés issus d'autres domaines artistiques tels que la peinture, la photographie ou le cinéma permettent de défamiliariser et de le réaturiser. Réapprendre à voir équivaut chez Peter Handke à déconstruire le regard et la perspective telle qu'elle détermine le cadre de la représentation depuis son invention par Alberti. L'écriture extime aborde le réel depuis un angle décalé. Peter Handke rompt avec le point de vue fixe et le cadrage du spectacle. La mise en mouvement des êtres et des formes qui ne sont plus arrimés à un point fixe et central – que ce soit par le biais d'un jeu

⁴⁸⁷ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 11.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *Phalènes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, pp. 182-183.

⁴⁹⁰ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 11.

du proche et du lointain pour les trajectoires des corps – « a pour effet d’effacer toutes les données constructrices de la représentation “albertienne” : le point de vue fixe, le cadrage du spectacle par une rigoureuse et immobile limite, l’exacte détermination de l’œil au plan transparent de la représentation. »⁴⁹¹ Peter Handke engage une heuristique de la réalité en redonnant au réel sa texture et sa matérialité. Garder l’œil mouvant et l’oreille distraite pour saisir au vol les éclats de vérité contenus dans les angles morts de la réalité, tel est l’objectif de l’être handkéen qui se tourne vers ce qui est dérobé et résiste à la vue. L’écriture extime emporte le sujet d’écriture aux marges du monde, explore les interstices, les intervalles pour y déceler les traces de la différence et y puiser les ressources d’une reconfiguration du sensible.

⁴⁹¹ Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 245.

CHAPITRE 3

EXPERIENCES DU DEHORS

Le rapport des personnages à l'espace, aux images et de manière générale à l'extériorité est en premier lieu une confrontation au grand Dehors dans lequel se perd non seulement le sujet, mais également le mystère, le secret énigmatique du réel. Le sujet d'écriture se trouve livré à l'exposition d'Autrui, à l'expérience du dehors qui « ouvre un espace neutre où nulle existence ne peut s'enraciner »⁴⁹² et où « le dehors est vide, le secret sans profondeur »⁴⁹³. Il s'agit donc ici d'analyser l'expérience que les personnages handkéens font du Dehors qu'il faut bien distinguer d'une autre notion proche : l'extériorité. La distinction est nécessaire comme nous l'apprend Deleuze :

Il faut distinguer l'extériorité du et le dehors. L'extériorité est encore une forme, comme dans « L'archéologie du savoir », et même deux formes extérieures l'une à l'autre, puisque le savoir est fait de ces deux milieux, lumière et langage, voir et parler. Mais le dehors concerne la force : si la force est toujours en rapport avec d'autres forces, les forces renvoient nécessairement à un dehors irréductible, qui n'a même plus de forme, fait de distances indécomposables par lesquelles une force agit sur un autre ou est agie par une autre. [...] Il y a donc un devenir des forces qui ne se confond pas avec l'histoire des formes, puisqu'il opère dans une autre dimension. [...] Et si les deux éléments formels du savoir, extérieurs en tant qu'hétérogènes, trouvent des accords historiques, qui sont autant de solutions pour le « problème » de la vérité, c'est, nous l'avons vu, parce que les forces opèrent dans un autre espace que celui des formes, l'espace du Dehors, là où précisément le rapport est un « non-rapport », le lien un « non-lieu », l'histoire un devenir⁴⁹⁴.

1. Le « secret sans profondeur »

Le grand Dehors chez Peter Handke se manifeste tout d'abord par une agression sensorielle qui déstabilise et met en péril le sujet. Celui-ci se voit en effet assailli par une profusion et une prolifération anarchique d'images qui le dépossèdent de lui-même. Pris dans ce flux et dans cette hypervisualité qui menace son ancrage charnel dans le monde ainsi que

⁴⁹² Michel Foucault, « La Pensée du dehors », *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 565.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 543.

⁴⁹⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 92.

toute possibilité de sens, le sujet subit la puissance annihilante et dévastatrice d'un réel chaotique qui l'emporte dans sa fluence et dans le mouvement de l'illimité et de l'indéterminé. Cette exposition au déferlement d'images scelle la perte de l'image qui n'apparaît désormais plus au sujet que sous la forme d'une pluie de « météorites »⁴⁹⁵. La formule utilisée pour qualifier la destitution produite par un dehors immaîtrisable est caractéristique de l'écriture handkéenne. En effet, ce que Jacques Le Rider nomme « la cécité de l'individu post-moderne »⁴⁹⁶ s'applique à l'ensemble des personnages. L'exemple paradigmatique et programmatique de cette dépossession par les images inauthentiques et réduites à l'état de simulacres est Bloch, le protagoniste de *L'Angoisse du gardien de but au moment de tirer le pénalty*. L'expérience de la *Spaltung* que l'auteur met en scène à travers ce personnage illustre à merveille l'aliénation de l'homme post-moderne livré à des « processus qui n'ont pas le ciel pour origine, mais qui excèdent nos intentions et notre contrôle, transcendant en quelque sorte l'individu. »⁴⁹⁷ Le constat établi par Calvino résume très bien la première expérience que fait le personnage handkéen de l'image, à savoir l'expérience d'une image nourrie par la condition de l'homme post-moderne.

a. Hypervisualité du monde ou la tyrannie du visible

Il s'agit tout d'abord d'un foisonnement, d'une prolifération d'images qui dédouble le réel jusqu'à le perdre dans un monde de simulacres. L'inauthenticité des images reproduites et déversées en nombre produisent une agression sensorielle qui ébranle au plus profond l'ancrage charnel de l'individu qui se voit ainsi expulsé dans le grand Dehors, livré au sentiment angoissant de la scission, la *Spaltung*. La perte de l'image peut donc être considérée sous deux angles : tout d'abord il s'agit d'un processus de déhiscence qui déloge, par l'agression sensorielle de l'état hyperesthésique, le corps de sa fonction de pivot et désorganise la structure chiasmatisque qui constitue la voie d'accès à la signification et à l'existence, au sens phénoménologique d'être-au-monde. Cette anarchie sensorielle qui se déverse sur le sujet et assaille sa conscience engendre une « mise en crise du regard »⁴⁹⁸ qui institue un « nouveau

⁴⁹⁵ Au début de *La perte de l'image*, la banquière explique en effet que les images « apparaissaient trop soudainement, ainsi que des éclairs ou des météorites », *PI.*, p. 23 / *BV.*, p. 21 : « kamen diese Bilder zu blitzartig oder meteoritenhaft, »

⁴⁹⁶ Jacques Le Rider, « La cécité moderne et la reconquête postmoderne de la vision », *Partir, revenir, op. cit.*, pp. 97-115.

⁴⁹⁷ Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Seuil, 2001, p. 141.

⁴⁹⁸ Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 17.

commerce des images »⁴⁹⁹ et qui les dépossède de ce qui constitue leur efficace, autrement dit de leur capacité à faire image. Celles-ci sont réduites à des simulacres et vouées à l'inauthenticité. En cela, il conviendra de voir dans quelle mesure cette perte de l'image est liée à une forme d'interdiction (*Bilderverbot*), terme renvoyant au décret divin frappant toute idole et toute idolâtrie.

La perte de l'image s'impose donc dans un premier temps comme l'effet d'une modernité qui consacre le règne des simulacres tels qu'ils sont produits en masse dans le monde techno-moderne, autrement dit à l'« ère de la reproductibilité technique ». Dans ce texte, Walter Benjamin évoque la technisation et la mécanisation de l'art par des moyens techniques qui entraînent la perte de l'authenticité et de l'aura de ces objets culturels. Puisque « [t]out ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction »⁵⁰⁰ ces moyens toujours plus sophistiqués « ne remettent peut-être pas en cause l'existence de l'œuvre d'art, elles déprécient en tout cas son *hic et nunc*. »⁵⁰¹ Tout ce qui touche à l'authenticité de l'œuvre d'art est ébranlé, devient vulnérable : « à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. »⁵⁰² Si l'inauthenticité affecte l'ensemble du système perceptif de l'individu. Cette posture renvoie au constat d'une inauthenticité des choses perçue comme une dérive du monde techno-moderne. Si ce diagnostic s'applique à l'ensemble du système perceptif et sensoriel de l'individu, il affecte plus particulièrement l'image en tant qu'elle est objet iconographique, mais aussi produit de la perception visuelle du monde extérieur.

Cela rejoint les réflexions développées par Marie-José Mondzain dans *Le Commerce des regards*. La philosophe française y évoque en effet la « nouvelle situation [qui] est faite à l'image depuis l'invention de la photographie puis du cinéma, et surtout du fait du développement des médias et de toutes les techniques de production et de diffusion iconique que nous connaissons. »⁵⁰³ Partant du constat né du développement des médias et des techniques de production de l'image, selon lequel « [il] y aurait eu en un siècle et demi une inflation de l'image »⁵⁰⁴, elle oppose deux arguments : le premier étant qu'il s'agit en réalité d'un processus remontant à plus de deux mille ans, le second avertissant que « pour la première fois peut-être l'image court un grave danger et menace de disparaître sous l'empire des visibilités ». Elle en vient ainsi à la conclusion paradoxale que, malgré l'inflation des images,

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch Paris, Gallimard, 2000, p. 72.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 73.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

« [il] y a de moins en moins d'images. »⁵⁰⁵ Ce paradoxe de « la visibilité totale » instaurée par nos sociétés s'explique par le fait qu'elle détruit ce qui fait l'essence même de l'image véritable, cet « entre-deux » où se mêlent présence et absence, visible et invisible, proche et lointain. Les images produites par la société marchande sont le paradigme d'images réifiées, qui capturent le regard au lieu de le faire rebondir vers un ailleurs : la protagoniste de *La Perte de l'image* rencontre de telles images sur la route de Nuevo Bazar, où les panneaux publicitaires sont doublés par l'objet même qui est à vendre

outre les grands panneaux traditionnels qui vantaient les mérites de tels ou tels produits, une maison, un yacht, une voiture, un jardin, un portail de château, on apercevait souvent le produit lui-même, grandeur nature, monté sur un châssis pourvu de roues, à emporter (même le portail et le jardin). (*PI.*, p. 197)

auf diesen [Werbetafeln] oft nicht bloß das Bild des zum Kauf angebotenen Dings, sondern dasselbige, ein Haus, eine Yacht, ein Auto, ein ganzer Garten, ein Schloßportal, im Original, auf Stangen, aufgehängt, auf Rädern zum gleich-Mitnehmen (auch das Portal und selbst der Garten) ». (*BV.*, p. 229)

Peter Handke nous propose la vision d'une société qui consacre le triomphe de l'objet en tant que marchandise. À travers cette description, il ne manque pas d'insister sur le revers terrifiant de cette situation, à savoir qu'il ne se cache plus aucun mystère derrière ces images dont le pouvoir s'épuise dans un message unique, celui de la consommation immédiate.

Qu'il s'agisse de « Nuevo Bazar » ou de la banlieue de la grande ville dans *La Grande chute*, l'auteur se livre, à travers la critique des images, à une critique de la société (*Kulturkritik*) dans laquelle les images perdent leur efficace, c'est-à-dire leur capacité à « faire image », autrement dit à produire du sens en tant que « manifestation visible de ce qui fonde la vérité du regard, en tant qu'elle suscite, non pas nos seuls yeux de chaire, mais l'ardeur et la passion qui nous habitent dans la production de la vérité. »⁵⁰⁶ Fruits de « la reproductibilité technique », ces images agissent par saturation et mobilisent tout un arsenal technique permettant d'atteindre la ressemblance parfaite. Ce « nouveau marché » (si l'on se réfère à l'étymologie de « Nuevo Bazar ») est donc non seulement l'illustration d'un paysage urbain profondément modifié par la mondialisation et le développement des structures de la nouvelle économie (capitaliste), mais également représentative d'un nouveau « commerce » de l'image tel qu'il s'établit entre l'objet et sa représentation. En effet, pour Marie-José Mondzain, l'image ne se définit pas tant par sa substance que par le mode relationnel institué entre l'objet, sa représentation et l'observateur. Il en va ainsi des images que projette l'équipe du reporter dans la conque d'Hondareda. Elles

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

⁵⁰⁶ Marie-José Mondzain, *Image, icône et économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 89.

sont en effet produites par des « réflecteurs » et des « diffuseurs d'images dix à quatorze fois plus nombreux que les feux de circulation de Francfort, Paris, New York ou Hong Kong »⁵⁰⁷ Dans ce passage, les couleurs et les reliefs semblent captifs de ce que l'on pourrait appeler le « *visible* ». De ce point de vue, ces images relèvent du simulacre : ces images mettent à profit les techniques les plus performantes pour atteindre une ressemblance parfaite, mimant le relief et les couleurs du monde – mais des couleurs « plus brillantes, plus belles – belles comme le jour, belles comme une image. »⁵⁰⁸ Nous voilà passés de l'image simulacre qui tente de réduire l'écart entre l'image et son modèle, à l'image virtuelle dont le but est de se substituer au monde réel en effaçant l'absence de la chose représentée.

Les thèmes de la distance et du lointain accompagnent la réflexion sur l'image dans l'œuvre de Peter Handke, et ce par contraste avec les images artificielles des médias ou de la publicité qui « assaillent » le regard dans une *proximité* maximale avec le spectateur.

Au premier regard, ils paraissaient bien de leur époque, avec les cheveux coupés très courts – mèches jaunes et vertes pour elle, bleues et gris argent pour lui – et leur petit anneau d'aluminium à l'oreille. Mais au second regard, ce couple en apparence si moderne paraissait reculer, s'éloigner, à la fois lointain et subitement très proche – « impression que les images artificielles et virtuelles, trompeuses, ne rendent qu'imparfaitement » [...] et cette image, tu peux me croire, était beaucoup plus persistante que n'importe quelle image virtuelle. » (*PI.*, pp. 338-339)

auch ganz wie von heute, sie mit gelben und grünen, er mit blauen und silbernen Streifen im gleichermaßen kurzgestutzten Haar, beide mit dem wie identischen einzelnen winzkleinen Ohrring, aus Aluminium oder aus sonstwas – und mit dem Folgeblick bekam dieses so gegenwärtige Paar, indem es gleichsam (« das "gleichsam" streichen ! ») in die Weite und Tiefe rückte, weg vom Blick und im selben Moment ihm unversehens nah – « wie das die künstlichen und virtuellen Bilder nur schwach und trügerisch simulieren können » [...] und die Nachhaltigkeit dieses Bilds jetzt im Vergleich mit einem virtuellen verhält sich wie Unendlich zu Null ! » (*BV.*, pp. 395-396)

La proximité désigne ici une consommabilité immédiate de l'image éminemment lisible, alors que les images lointaines, celles qui sont produites dans l'écriture, résistent à leur capture. Cette proximité immédiate qui constitue la plus grande menace pour la banquière traduit non seulement l'agression sensorielle dont est victime le sujet post-moderne, mais aussi et surtout une perte de l'intelligibilité. Peter Handke souligne que les images qui ont fait la matière de son texte le dépassent, elles vont au-delà du « je » et de « la personne ». Le paradoxe de « la visibilité totale » instaurée consiste donc à détruire ce qui fait l'essence même de l'*image* véritable, à savoir ce commerce constant entre présence et absence, visible et invisible, proche

⁵⁰⁷ *PI.*, p. 481 / *BV.*, p. 570 : « Reflektoren [...] und Bildgebungsapparaturen [...] zehn- bis vierzehnmal häufiger als in Frankfurt, Paris, New York oder Hong Kong die Verkehrsampeln. »

⁵⁰⁸ *PI.*, p.481 / *BV.*, p. 570 : « farbiger [...], auch leuchtender, schöner – bildschön ».

et lointain. Les images réifiées telles que produites par la société marchande, loin d'ouvrir le spectateur à un ailleurs, capturent le regard, suppriment toute profondeur et tout mystère en démultipliant l'objet à l'infini. Les images se trouvent alors privées de leur essence, de la capacité à susciter des opérations imageantes qui conduiront le spectateur à la subjectivation.

Les images, par leur caractère lisse et unifié, posent au contraire un écran devant le regard de l'individu qui l'empêche de voir le drame qui se joue en elles, de déclencher la puissance d'action du sujet devant les images réduites à l'état d' « icône ». La chanteuse de *Kali* a bien compris le paradoxe des sociétés actuelles. Elle a bien conscience d'appartenir à ces « générations qui [fixent] les images »⁵⁰⁹ et précipitent la fin de l'image en détruisant les images, iconoclastes d'un genre nouveau qui détruisent l'image en la privant de toute profondeur, de tout mystère et en la rabattant sur une visibilité extrême :

Vous savez : au temps des iconoclastes, on recouvrit ici de chaux les visages des patriarches et des saints. Et pourquoi ? Pour que nul ne lève les yeux vers eux et ne soit détourné de la prière et de la contrition par les images. A la fin de la période iconoclaste on a de nouveau libéré les visages. Mais aujourd'hui il faudrait peut-être de nouveau les recouvrir de chaux. Et pourquoi ? Pour que le peu en eux qui soit encore un visage, qui soit encore une image, soit sauvé du sel qui les dévore. (*Kah.*, p. 61)

Wissen Sie: Während der Bilderstürme hier im Land seinerzeit sind die Gesichter der Patriarchen und der Heiligen überkalkt worden. Und warum? Damit niemand die Augen zu ihnen erhöhe und durch die Bilder etwa abgelenkt werde vom Gebet und von Einkehr. Nach dem Ende des Bildersturms hat man die Gesichter dann wieder freigelegt. Doch heute sollte man sie vielleicht neuerlich überkalken. Und warum? Damit das bißchen an ihnen, das noch Gesicht ist, das noch Bild ist, vor dem Salzfraß gerettet würde.“ (*Kv.*, p. 79)

À l'inverse, les Hondarederos ne semblent pas sensibles à ce régime de l'image. Leur regard « glisse » sur les « murs d'images » projetés par le reporter :

Ces diffuseurs fonctionnent comme des miroirs, qui ne reflètent pas le visage de celui qui s'y mire, mais ce qui se cache derrière. Simplement, aucun des immigrants de Hondareda ne daigne considérer ces images, qu'il s'agisse de celles du monde extérieur ou de celles de leur propre corps. On ne peut même pas dire qu'ils détournent le regard dès qu'ils l'aperçoivent, non : de le début, ils sont passés devant sans leur prêter la moindre attention. Et pourtant, nous avons inventé un procédé grâce auquel même les ombres, qui ne montrent d'ordinaire que les contours des choses, prenaient du relief et des couleurs : des ombres avec une bouche, un nez, des yeux [...]. (*PI.*, p. 481)

Diese Bildgebungsgeräte wirken als Spiegel, welche dem Betreffenden nicht das Gesicht, sondern das Dahintergelegene widerspiegeln. Nur hat keiner der hierher Zugewanderten ein Auge für die Bilder, gleichwelche, ob äußere oder innere. Von Anfang an wurde von den angelieferten Bildern, nicht einmal eigens weggeschaut – die Hiesigen übersahen sie. Und hatten wir doch ein Verfahren eingeführt, bei welchem selbst die Schatten, statt die bloßen Umrisse zu zeigen, Gestalt und Farbe annahmen: Schatten mit Mund, Nase, Augen [...]. (*BV.*, p. 571)

⁵⁰⁹ *Kah.*, p.63 / *Kv.*, p. 82 : « wir bildbestimmenden Generationen ».

Les diffuseurs qui exposent ainsi jusqu'à l'intérieur des corps concrétisent le fantasme qui définit *la civilisation de l'image* : celle d'une visibilité totale et sans reste. Paradoxalement, les images en relief projetées par le reporter et son équipe plongent le regard dans un monde plat, horizontal, dénué de tout mystère.

Le geste paradoxalement iconoclaste⁵¹⁰ commet l'erreur de rabattre l'image sur le *visible*, alors qu'elle a à voir avec *le visuel*, entendu comme ce qui est en deçà ou au-delà du visible, au-delà de l'opposition entre visible et invisible :

Il n'y a d'image à penser radicalement qu'au-delà du principe de visibilité, c'est-à-dire au-delà de l'opposition canonique – spontanée, impensée – du visible et de l'invisible. Cet au-delà il faudra encore le nommer *visuel*, comme ce qui viendrait toujours faire défaut à la disposition du sujet qui voit pour établir la continuité de sa reconnaissance descriptive ou de sa certitude quant à ce qu'il voit. Nous ne pouvons dire tautologiquement *je vois ce que je vois* que si nous dénonçons à l'image le pouvoir d'imposer sa visualité comme une ouverture, une perte – fût-elle momentanée – pratiquée dans l'espace de notre certitude visible à son égard⁵¹¹.

L'expérience de l'image semble porter avec elle la fulgurance d'un « moment de vérité » qui n'est pas immédiatement perceptible et compréhensible. Crypté dans l'image, il fait aussi vaciller toute certitude et menace l'image de lui retirer, d'éclipser le sens qu'elle contient. Durant cet instant critique, l'image oscille entre révélation de sa vérité et faillite du sens qui scellerait l'impossibilité de toute procédure signifiante de la part du spectateur devant l'image. Ce « choc » est donc à la fois ouverture et appel à un travail de « reconnaissance », ainsi que l'expérience d'un puissant sentiment d'étrangeté ou de mystère : une inquiétante familiarité. Cette « vérité », qui surgit moins qu'elle ne se dévoile, relève de « l'indéchiffrable (*Unentzifferbarkeit*) »⁵¹² et fonde l'essence ainsi que l'efficace de l'image sur une disjonction entre voir et savoir. Inquiétude, altération et transformation du regard, l'image travaille dans l'entre-deux du visible et du dicible.

La mise en crise du regard est également une mise en crise de la réalité telle qu'elle est vécue par le sujet post-moderne. L'hypervisualité du monde moderne va de pair avec une « crise des fondements » que Lyotard croit déceler dans la relation entre le réel et le rationnel et, par conséquent, entre le donné sensible et la construction qui se trouve à l'œuvre dans la connaissance. Sous l'effet de cette « amnésie du donné » se trouve dès lors ramenée « toute présentation (*Darstellung*) » à une « représentation (*Vorstellung*) ». Ce mouvement consacre le

⁵¹⁰ Le geste iconoclaste est plus explicite dans le terme *Bildersturm*, renvoyant, par sa composition, à l'acte de « renverser » (*stürmen*) les images.

⁵¹¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, pp. 75-76.

⁵¹² *PI.*, p. 505 / *BV.*, p. 601

règne du simulacre puisque « [par] ce tournant grâce auquel le Vor- vient recouvrir le *Da*, le ici-maintenant [le *hic et nunc* pour reprendre les termes benjaminien] de la forme du donné ou de son absence s'occulte dans le "ce qui vaut à la place et au moment de » (*vor*) ce donné, c'est-à-dire dans le signe » élaborant par ce biais une « ontologie non unitaire [...] où l'identité se manque et se renvoie sans fin en un réseau, jamais saisissable tel quel, de différés »⁵¹³. Le retrait de l'image hors de toute « certitude visible » et de toute présence pleine est aussi retrait de la plénitude du sens. L'hyperesthésie, c'est-à-dire provoquée par « l'hégémonie de la saisie technoscientifique et pragmatique de l'espace-temps. »⁵¹⁴ Le diagnostic de l'homme post-moderne effectué par Lyotard ne pointe pas seulement du doigt le dédoublement ou l'autonomisation du monde artificiel sur le réel, il signale également une crise des fondements qui affecte en premier lieu les modalités spatio-temporelles de perception du réel.

La principale cause de l'amnésie post-moderne réside avant toute chose dans l'affaiblissement, voire le refoulement de « la passibilité à la donation de l'Autre selon les formes spatiales et temporelles », comme « fondement de la modernité critique et romantique »⁵¹⁵. Cette rupture prend la forme d'une scission, d'une *Spaltung*, entre l'individu et le monde qui révèle une fêlure bien plus profonde de l'être. Elle se manifeste dès son arrivée à Nuevo Bazar par un phénomène d'hyperesthésie, c'est-à-dire d'exagération physiologique ou pathologique de l'acuité visuelle et de la sensibilité des divers sens. Si ces phénomènes semblent tout d'abord liés au fait que son arrivée coïncide avec le carnaval, synonyme de défoulement et d'agression sensorielle faisant basculer la ville et ses habitants dans une irréalité angoissante et distordue, elle constate après quelque temps que cette perception perdue et régule l'appréhension perceptive dans cette localité. Derrière des dehors très pacifiques, la foule affiche rapidement un visage déformant, laid et dissonant :

On se mettait à hurler, à jeter es cris stridents, on se tombait dessus à bras raccourcis, on s'agressait [...] ; tous ces visages si semblables, si réguliers se déformaient en un éclair, et un, deux, plusieurs piétons faisaient la grimace, montraient les dents, sortaient ou tiraient la langue [...], on entendait tout à coup, après un blocage soudain de la respiration, des stridences, des grognements, des feulements de singe ? de hyènes ? de bêtes fauves ? non, d'êtres humains en furie, retournés à la sauvagerie ; une sauvagerie fondamentalement différente de celle qui, disait-on, caractérisait les premiers hommes. (*PI.*, pp. 218-219)

Losbrüllen, Losgellen, Aufeinandererschlagen, Gewalt [...]; unter den einander so gleichenden, auch so ebenmäßigen Gesichtern auf Schritt und Tritt eines, zwei mehrere, die innerhalb eines Augenblitzens zu Fratzen wurden, die Zähne fletschten, die Zungen heraushängten oder herausfuhren [...] nach einem plötzlichen Atemstau das Gekreische, Geknurre und Fauchen von Affen? von Hyänen? von Raubtieren?, nein, von wildwerdenden

⁵¹³ Jean-François Lyotard, « Argumentation et présentation : la crise des fondements », in André Jacob, *Encyclopédie philosophique universelle I*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 748.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 746.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 747.

Menschen loslieÙen, eine von der vielleicht ursprÙnglichen Wildheit von Grund auf verschiedene. (*BV.*, pp. 254-255)

Cette acclimatation au type de perception à l'œuvre à cet endroit a pour principale conséquence de la priver de tout ancrage charnel et de la faire ainsi sombrer progressivement dans une forme de désindividuation. C'est bien ce sentiment qui la poursuit sans arrêt,

ce sentiment que chaque phénomène, dans la zone, n'était que poudre aux yeux, et que tout ce que je vivais était irréel. Comme tu le sais, j'ai besoin, dans une certaine mesure, de savourer les choses pour que les contours et les couleurs de la réalité m'apparaissent, aussi cette impression d'irréalité s'est-elle imposée avec une netteté toute particulière, quand ce soir-là (ce soir-là ? oui), j'ai cherché à me souvenir du dîner que je venais de faire dans ma venta : impossible de me rappeler ce que j'avais ingurgité il y a tout juste une heure ou deux, et je n'avais pas le moindre arrière-goût dans la bouche. (*PI.*, p. 220)

Der Verdacht, das Argwöhnen, ein jedes Phänomen an dem Ort sei getürkt – und das Gefühl der Irrealität. Am deutlichsten wurde das mir, die ich doch die Realitätsumrisse und -farben so sehr aus einer Art von Schmecken gewinne, als ich damals, damals? Ja, versuchte, mich des Nachmahls zuvor in meiner Herberge zu entsinnen: nicht und nicht kam ich darauf, was ich vielleicht vor kaum einer oder zwei Stunden dort zu mir genommen hatte, und insbesondere hatte ich nicht den geringsten Nacheschmack. (*BV.*, p. 256)

La cuisine a toujours revêtu une fonction particulière chez Peter Handke. Elle constitue ici le corps comme fondement de toute expérience humaine puisque c'est lui qui détermine la perception du sensible. De ce point de vue, ce passage se rattache aux considérations de Merleau-Ponty qui concevait le corps comme nœud, comme « chiasme » entre le sujet et le réel. Cependant, à Nuevo Bazar et en raison de l'agression sensorielle du réel, le corps se trouve déstitué de toute prérogative dans l'élaboration de l'expérience humaine. Au contraire, il est bien plutôt le lieu où s'éprouve la vacuité du réel. Insaisissable, il est annihilé en tant que surface d'inscription des phénomènes extérieurs et, partant, comme ancrage de tout *Dasein*. Avec l'annihilation de toute corporéité existentielle du sujet, disparaît également tout sentiment de temporalité et de souvenir. La protagoniste est confrontée à une expérience de la désindividuation et de la dépossession de soi qui englobe l'ensemble de organes sensoriels, et pas seulement la vision.

L'expérience dysphorique vécue par la banquière traduit l'effondrement de l'expérience sensible, si l'on entend par là la capacité de l'individu à accéder par le corps en tant que forme-médiation vis-à-vis du monde phénoménal à la signification. Le règne des simulacres et de l'artificialité des signes à Nuevo Bazar entravent et oblitèrent toute communication entre le milieu et l'individu, réduisant alors son interaction sur le corps à de simples sensations. La perception en tant qu'élément constituant le monde phénoménal au niveau de l'expérience sensible et garant de notre positionnement dans le monde, déchoit ici et ne mène plus à la production d'aucun sens. Nous avons ici affaire à de simples sensations, autrement dit de

simples réponses physiologiques locales impuissantes à constituer à elles seules un « champ toujours à la disposition de la conscience et qui, pour cette raison même, environne et enveloppe toutes ses perceptions, une atmosphère, un horizon ou si l'on veut des “montagnes” donnés qui lui assignent une situation temporelle »⁵¹⁶. La faillite de la perception emporte avec elle celle de la temporalité et du souvenir puisque l'activité de l'esprit nécessaire à la construction de l'expérience sensible et grâce à laquelle on peut « voir jaillir d'une constellation de donnés, un sens immanent »⁵¹⁷, se révèle impossible. En effet, même si Merleau-Ponty s'efforce de distinguer la perception du souvenir – il précise en effet que « [percevoir] n'est pas se souvenir »⁵¹⁸ –, il n'en subsiste pas moins un lien ténu entre les deux. Réduit à la simple activité d'organe sensoriel, le corps de la banquière ne remplit plus les fonctions qui assure l'ancrage existentiel du sujet, autrement dit « l'être-au-monde » du personnage. La déhiscence qui s'empare du sujet empêche le corps d'être ce « véhicule de l'être au monde », lui permettant de « se joindre à un milieu défini, [de] se confondre avec certains projets et de [de] s'y engager continuellement. »⁵¹⁹ Loin de mener à un processus de compréhension du réel, à une signification du monde sensible, les images opacifient leur contenu et se caractérisent non pas seulement par leur inintelligibilité, mais également par un évidement du réel qui, faute de pouvoir être ressaisi et reconfiguré par l'activité de la conscience, débouche sur la vacuité du temps et du souvenir.

Le corps qui doit être le pivot autour duquel se nouent les entrelacs de la communication entre le milieu et l'individu ne constitue pas la forme-médiation nécessaire au chiasme. Or lorsque le corps, et plus spécifiquement la chair en tant que membrane d'interface avec le réel vient à disparaître, la vision devient totale et signale une shize de l'œil et du regard. Si cette expression nous a été léguée par Lacan⁵²⁰, nous nous appuyerons davantage sur les théories phénoménologiques pour comprendre dans quelle mesure l'hypervisualité du réel abolit les yeux, le regard comme pli par lequel peut s'opérer ce « rapport magique entre [les images] et moi »⁵²¹. Le philosophe français écrit cette formule dans le dernier chapitre de son ouvrage *Le Visible et l'invisible* dans lequel il expose le corps humain et surtout le regard comme l'articulation d'un entrelacs de l'homme et du monde qui prendrait la forme d'un chiasme exprimant au mieux le rapport de réversibilité qui structure notre relation au monde. Il explique

⁵¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, France, Gallimard, 1979, 531 p. 30.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Ibidem.*, p. 97.

⁵²⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973, pp. 70 et 73.

⁵²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p.

en effet que le corps, plus précisément notre chair, joue le rôle d'une forme-médiation qui nous permet de voir le sensible et d'être vu par lui selon une logique réfléchissante qui conditionne l'avènement du sujet en tant que sujet. Autrement dit, le sujet ne devient sujet non pas en voyant, mais en étant voyant vu. Il décrit ainsi notre visible :

Le visible ne peut ainsi me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible, ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent, du monde c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair ⁵²².

Or ce pli disparaît et se réalise alors que ce qu'il tenait pour impossible, à savoir « que nous nous fondions [dans le visible], ni qu'il passe en nous, car alors la vision s'évanouirait au moment de se faire, par disparition du voyant ou du visible. » ⁵²³ L'aliénation de l'individu par les images consommables et les simulacres inauthentiques engendrent non seulement une alinéation de l'individu, mais aussi son annihilation dans le Dehors, autrement dit la perte de toute identité entre voyant et visible.

Ce phénomène s'accompagne d'une rupture de la communication entre le sujet et le réel dans la mesure où « l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication » ⁵²⁴. Une fois abolie cette distance, les êtres et les choses sont réduits à l'état de *quale* : ils ne sont plus qu'une « pellicule d'être sans épaisseur, message à la fois indéchiffrable et évident, qu'on a ou qu'on n'a pas reçu, mais dont on sait, si on l'a reçu, tout ce qu'il y a à savoir, et dont il n'y a en somme rien à dire. » ⁵²⁵ De ce point de vue, le regard apparaît comme « ce point de néantisation premier où se marque, dans le champ de la réduction du sujet, une cassure » ⁵²⁶. L'absence de profondeur indique donc l'échec et l'impossibilité de toute vision au sens où celle-ci se définit, selon Lacan à partir des réflexions de Merleau-Ponty, comme ce « point originel » appelé « chair du monde » qui surgit hors d'une « substance innommée » ⁵²⁷. La signification et la constitution du sujet en tant que sujet n'advient que par la réversibilité de la vision, que si le sujet voit le sensible et qu'inversement le sensible regardé

⁵²² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible ; Suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 150-151.

⁵²³ Maurice Merleau-Ponty, *Œuvres*, pp. 1756-1757.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 1760.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 1757.

⁵²⁶ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 78.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 95.

constitue le sujet en tant que voyant. En l'absence d'un tel jaillissement, la vision est totale et nulle, elle se résume au seul regard.

b. La surface

Cet espace intensif, Deleuze et Guattari l'ont associé à la surface plane du tableau, entérinant ainsi l'absence de profondeur du réel. Cela nous rappelle fortement les lignes que Michel Tournier avait écrites dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* que le philosophe français cite dans un autre ouvrage, *Logique du sens*⁵²⁸, pour expliquer sa théorie de la surface :

Étrange parti pris cependant qui valorise aveuglément la profondeur aux dépens de la superficie et qui veut que *superficiel* signifie non pas *de vaste dimension*, mais *de peu de profondeur*, tandis que *profond* signifie au contraire *de grande profondeur* et non pas *de faible superficie*. Et pourtant un sentiment comme l'amour, se mesure bien mieux, il me semble, si tant est qu'il se mesure, à l'importance de sa superficie qu'à son degré de profondeur ...⁵²⁹

Nous assistons à un véritable changement de paradigme représentationnel comme nous l'explique le philosophe. Partant du postulat formulé par Valéry selon lequel « le plus profond, c'est la peau »⁵³⁰, le philosophe français constate que « tout remonte à la surface »⁵³¹. Derrière cette poussée vers l'épiderme, vers la membrane que constitue le corps en tant qu'interface avec le milieu extérieur, se révèle le mouvement souterrain du devenir et du paradoxe qui apparaît justement comme « destitution de la profondeur, étalement des événements à la surface, déploiement du langage de cette limite »⁵³². Face à la mouvance d'un monde endeuillé par la catastrophe et livré au chaos de l'indéterminé, Peter Handke recourt à un mode d'approche du réel emprunté à l'art pictural de Cézanne qui constitue pour Deleuze le modèle de l'art nomade, autrement dit de l'art tel qu'il se pratique dans l'espace lisse. Celui-ci se définit en premier lieu par la « “vision rapprochée”, par différence avec la vision éloignée ; c'est aussi bien l'“espace tactile”, ou plutôt l'“espace haptique”, par différence avec l'espace optique. »⁵³³ Pour Deleuze, Cézanne s'est parfaitement plié à cette « loi du tableau » en invoquant la « nécessité de *ne plus voir* le champ de blé, d'en être trop proche, se perdre sans repère, en espace lisse. »⁵³⁴ Privilégiant alors une esthétique de la surface et du pan, l'auteur autrichien redonne au réel sa

⁵²⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p.21.

⁵²⁹ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 58-59.

⁵³⁰ Gilles, Deleuze, *Logique du sens*, Paris, p. 20.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 17.

⁵³² *Ibidem*, p. 18.

⁵³³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 614.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 615.

texture et sa corporéité en déconstruisant les catégories mathématiques qui gouvernent la représentation de l'espace et des corps.

Cette esthétique du paradoxe et de la surface se manifeste essentiellement par une esthétique du pan qui permet de saisir au plus près les mouvements tectoniques de la réalité. Peter Handke met là en pratique les enseignements qu'il a pu tirer de l'art pictural de Cézanne dont on ne saurait suffisamment souligner l'importance pour la démarche handkéenne. Réutilisant la méthode cézannienne d'appréhension du réel, l'auteur autrichien restitue à l'écriture une lisibilité du réel qui opère par strates et par pans. Cet art de la surface en rompant avec les codes traditionnels de représentation propres aux arts mimétiques, donne à l'écrivain autrichien les outils pour exprimer la réalité d'un corps en fluence permanente et embarqué par la mobilité d'un monde insaisissable. En effet, si, comme l'écrivait Panofsky, la perspective moderne « constitue un fragment de monde [...] à l'intérieur duquel corps et espace libre commencent, étant établi qu'ils sont d'égale valeur, à passer pour les deux formes d'expression d'une unité homogène et indivisible »⁵³⁵, la perspective cézannienne, immédiate en ce qu'elle repose sur la proximité au réel, diffère de l'espace infini, continu et homogène mis en place par la perspective mathématique. :

Tous les chemins étaient barrés par de grands arbres déracinés, ou plutôt par leurs débris épars. Il fallait passer par-dessus ces troncs, se faufiler dessous, ou bien alors les contourner longuement – en pareil cas, une fois le premier obstacle passé, on ne tardait pas à en rencontrer un second, puis un troisième, de sorte qu'on avait tôt fait, parfois même sans s'en apercevoir, de sortir de la forêt. Elle avait donc décidé de franchir courageusement les troncs, ou de se glisser dessous en rampant. [...]

Mais qu'y avait-il donc à observer dans cette forêt détruite ? « La destruction ne recèle pas le moindre secret », avait-elle pensé lors de sa toute première promenade dans les bois après la tempête du millénaire. C'est seulement au spectacle des répétitions que ses yeux s'étaient dessillés. En abattant tous ces arbres, l'ouragan avait fait apparaître également la majeure partie de leurs racines. Il s'agissait approximativement d'hémisphères et ou même de pyramides de sable, de glaise, de débris rochoux, qui évoquaient des coupes transversales dressées : les racines latérales se déployaient en faisceau depuis le centre jusqu'au pourtour, et se dressaient en l'air telles les pages disjointes d'un livre fatigué, tandis qu'au cœur de l'hémisphère, face à l'observateur, on apercevait un fragment de racine beaucoup plus volumineux que les autres : la « racine mère ». (*PI.*, pp.61-62)

Kein Weg, der nicht versperrt war von Bäumen oder deren auseinandergebrochenen Trümmern. Man mußte drüber hinwegklettern, unten durchschlupfen oder sie langwierig umgehen – wobei gleich das nächste Hindernis zu umgehen war, und gleich noch eins, so daß man vielleicht unversehens wieder hinaus aus dem Wald geriet. So entschied sie sich für das Klettern und Kriechen. [...]

Aber was gab es an dieser Zerstörung denn überhaupt zu betrachten? Die Zerstörung hat kein Geheimnis, so dachte auch sie bei ihrem ersten Waldgang nach dem Jahrtausendsturm. Erst in den Wiederholungen gingen ihr dann die Augen auf. Mit den entwurzelten Bäumen war zugleich eine mächtige Masse des Wurzelgrunds von zuunterst nach oben gekehrt worden. Es waren das annähernd Halbkugeln oder auch Pyramiden aus Sand, Lehm und

⁵³⁵ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 171.

Steinbrocken, senkrecht gekippte Querschnitte, wo aus dem Mittelpunkt strahlenförmig die am Rand dann gekappten und zerfleddert in die Luft vorstoßenden Seitwärtswurzeln weggingen, während die Mitte von einem ungleich dickeren, dem Betrachter entgegenragenden Wurzelbruchstück, sozusagen der Mutterwurzel, gebildet wurde. (*BV.*, pp. 65-66)

Face à un paysage où s'accumulent les décombres des arbres renversés, empêchant ainsi toute progression physique, la banquière met en pratique une vision de surface qui lui permet de dépasser l'illusion réaliste d'un secret caché dans les profondeurs de la réalité et d'agencer ainsi un ensemble de formes géométriques qui, en plus de renverser les catégories spatiales traditionnelles, dédouble l'image qui s'offre à elle dans le jeu de la répétition des différences. Par ce biais, Peter Handke choisit la disparition de la ligne, incapable de cerner de l'intérieur et de manière adéquate le centre organisateur de la scène – la « racine-mère » (« *Mutterwurzel* ») – qui donc assurerait et défendrait dans l'espace de représentation l'unité des corps. En s'orientant vers une peinture inspirée de la *Flächenkunst*, c'est-à-dire résolument installée dans la contiguïté de la surface picturale et dans l'identité traditionnelle des matériaux et des pratiques, le contour, principe même de la forme individuelle, se dédouble en limite à la fois établie et instable, située et ambiguë – le regard suit les racines qui, dans leur mouvement latéral, s'échappent hors-cadre, dans les marges et dans l'air –, entre deux corps, deux êtres, deux matières et deux événements dont on peut percevoir le tremblement à la surface ou à la jointure entre deux éléments. Ce n'est jamais le même spectacle qui s'offre à la banquière lorsqu'elle vient à cet endroit, il s'y rajoute toujours de nouvelles singularités et de nouvelles différences qui enrichissent la réalité⁵³⁶. Maintien illusionniste du rapport entre figure et fond, la ligne du contour fait basculer les conditions mêmes de l'identité. Dans ce passage, la dialectique de perméabilité montre la perturbation des rapports entre fond et figure, entre espace et figure, dévoilant par ce biais un processus de régression au sens freudien du terme, c'est-à-dire au sens de *Rückbildung*, de retour à l'image sensorielle d'où la représentation au sens de *Vorstellung* était sortie⁵³⁷. Le télescopage des pans de réalité, parcouru par le regard mais aussi vécus à même le corps du sujet handkéen, montre, dans le tourbillon des devenirs, une nature en train de faire et de défaire les distinctions entre les êtres. La sensation, désagrégée dans le processus régressif, se trouve restituée à sa matérialité première et originaire, sa *Rohmaterial*.

⁵³⁶ C'est ce qu'elle constate avant de décrire la scène : « Mais à chaque nouvelle visite, pourtant, les bois lui avaient paru plus dévastés qu'auparavant. », puis, quelques lignes plus loin : « Et à chaque nouvelle promenade, malgré tout, elle apercevait les arbres couchés, debout la veille encore, et dont le tronc et la ramure gisaient à présent sur le sol. », *PI.*, p. 61 / *BV.*, p. 65 : « Mit jedem neuen Eindringling jedoch wirkte die Zerstörtheit gewaltiger. », « Und trotzdem jedesmal wieder zusätzliche, wie eben, über Nacht, niedergebrochene Bäume, Äste, Kronen. »

⁵³⁷ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2010.

L'agression sensorielle produite par les images a pour conséquence un brouillage complet de tout repère spatial. Errant dans un lieu sans points d'ancrage et à la dérive, le sujet handkéen se trouve livré à la contingence du monde, à l'hypervisualité et à l'abondance de signes qui aliènent la banquière et entraînent la perte de toute authenticité. Les personnages font alors l'expérience de la désorientation pure, de l'absence de toute cardinalité, l'expérience d'un rapport à l'espace qui n'est plus normé, c'est-à-dire déterminé par les distances et les directions topographiques, mais qui se caractérise par la seule logique de l'intensité. L'espace et le corps sont dé-métrisés, affranchis des normes de mesure et obéissant désormais, non plus à une représentation décomposable, quantifiable, mais à une logique de l'intensité. Le sujet sans destination se trouve alors engagé dans une pratique de l'espace défonctionnalisé, qui n'obéit plus au modèle de perception géométrisé qui domine l'appréhension occidentale de l'espace. Se soustrayant à toute détermination topographique et géographique, cet espace est traversé par des forces, des intensités optiques, tactiles qui révèlent aux personnages sa texture et qui le rattachent à l'espace « lisse » tel que le définissent Deleuze et Guattari :

L'espace lisse est directionnel, non pas dimensionnel ou métrique. L'espace lisse est occupé par des événements ou heccétés, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception *haptique* plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non de mesures. C'est un espace intensif plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures. *Spatium* intense au lieu d'*Extensio*. Corps sans organes, au lieu d'organismes et d'organisation. La perception y est faite de symptômes et d'évaluations plutôt que de mesures et de propriétés. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores⁵³⁸.

La déterritorialisation fait de l'individu un sujet errant sans points d'ancrage et à la dérive. Les personnages sont pris dans un mouvement qui fait d'eux de véritables *perpétuum mobile*

Cette nuit-là, elle avait déambulé dans Nuevo Bazar en suivant une diagonale, une percée transversale. Et même quand elle s'était détournée de cette « voie toute tracée » (pour reprendre une expression de l'archiviste), les images omniprésentes et agressives – panneaux publicitaires et autres affiches de spectacle – qu'elle avait aperçues au premier plan (à Nuevo Bar, tout ou presque était au premier plan) avait empêché l'arrivée ou le surgissement des autres images, celles qui, selon elle, nous dévoilaient le monde, lui redonnaient des couleurs, et devaient constituer, par conséquent, le sujet principal de son livre. (*PI.*, pp. 222-223)

Sie hatte sich damals durch Nuevo Bazar bewegt wie auf einer Diagonale oder einer Querschnittsschneise. Was ihr derart an Bildern begegnete, auch in ihrem Sichabstoßen von der vorgegebenen „Schiene“ (Wort des Zonen-Archivars), vordergründig schon an den allgegenwärtigen Kauf-, Veranstaltungs-, Ereignis- und sonstigen Reizbildern (und es herrschten in N. B. fast einzig diese Vordergründe), verhinderte das Ankommen oder Anstupsen auch nur eines einzigen jener Bilder, welche ihr und nach ihrer Überzeugung allen

⁵³⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 598.

Menschen die Welt ebenso darstellten wie auffrischten, und um die es ihr ging für ihr Buch als die Hauptsache. (BV., 259)

À partir de Nuevo Bazar, la banquière voit ses déplacements se dérégler. Il devient même difficile de les qualifier par des coordonnées géométriques. Les « faux mouvements » du personnage ne se laissent plus saisir selon les catégories de la verticalité ou de l'horizontalité qui caractérisent, selon Deleuze et Guattari, l'espace strié, qui est l'espace contrôlé de la norme. Si la « diagonalité » indique une première déviance face à ces schémas de déplacements, la correction apportée aussitôt après, accentue la transgression de cette trajectoire. La protagoniste ne se meut plus dans un espace régi selon un système rectiligne ou unilinéaire dans lequel les lignes et les trajectoires dessinent des contours nets affirmant une identité une et stable des choses. Nous avons ici « [au] contraire, *une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour* ». Surtout, ce que le mouvement de la « percée transversale » (« *Querschnittsschneise* ») nous fait comprendre, c'est que cette ligne

ne va plus d'un point d'un point à un autre, mais passe entre les points, [...] ne cesse pas de décliner de l'horizontale et de la verticale, de dévier de la diagonale en changeant constamment de direction, – cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement ni fin, aussi vivante qu'une variation continue, est vraiment une ligne abstraite, et décrit un espace lisse⁵³⁹.

La banquière se perd dans le foisonnement anarchique des images qui se signalent par la violence de leur surgissement. Ces verbes, en plus d'indiquer l'apparition anarchique du monde sensoriel sur le personnage percevant, signale comme une fascination exercée par le tourbillon de cette matière-flux. Le regard fasciné du personnage handkéen se perd dans le monde intensif

Et de nouveau je la vois debout, dehors dans une rue, seule. Elle attend sans attendre. Il est tard dans la nuit, et de nouveau une quasi-clarté de scène sinon de jour. Ce doit être une fort grande ville. La confusion des lumières de véhicules ou de publicités, avec les bruits complètement emmêlés – les proches maintenant comme au loin, les lointains maintenant comme tout au creux de l'oreille, tout un vacarme – donne de nouveau l'impression de plat plutôt que d'espace. Qu'est-ce que le bas ? Qu'est-ce que le haut ? (Kah., pp. 11-12)

Und wieder sehe ich sie stehen, draußen auf einer Straße, allein. Sie wartet, ohne zu warten. Es ist spät in der Nacht, und wiederum, wenn nicht tag-so fast bühnenhell. Eine recht große Stadt muß das sein. Das Lichterdurcheinander der Fahrzeuge und der Reklamen, zusammen mit den stark vermischten Geräuschen – die nahen jetzt wie fern, die ferneren jetzt wie in der Ohrmuschel selber, insgesamt ein Krach –, gibt von neuem den Eindruck von Flächigkeit anstelle des Raums. Was ist unten? Was ist oben? (Kv., pp. 10-11)

Le regard sidéré du narrateur cède à une fascination blanchotienne qui oriente le regard vers son cône d'ombre et renverse les catégories du proche et du lointain qui confronte

⁵³⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 621.

l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement. Alors règne la fascination ⁵⁴⁰.

Outre l'inquiétante étrangeté qui imprègne cette scène, nous voyons que l'espace, en s'organisant à partir des degrés d'intensités, élabore une nouvelle conception de la spatialité.

2. L'altérité énigmatique

L'expérience de dépossession et d'aliénation vécue par les personnages vient de ce que ces images se soustraient à toute saisie ou procédure signifiante qui les renverrait à un discours et à une forme représentable. De ce point de vue, il est impossible de désintriquer l'image de son ancrage dans la subjectivité. Il faut alors distinguer l'image en tant que manifestation intime et psychique, et pas seulement comme objet venant de l'extérieur. En effet, même s'il peut paraître étrange de parler d'images « lointaines » ou provenant d'un *dehors*, les images de la mémoire divisent et déchirent l'espace intime et subjectif plus qu'elles ne le constituent, elles désignent une altérité au sein du moi. Claude Simon évoque « le secret » et le « mystère » qu'elles recèlent, et qui « les rend métonymiques du moi » ⁵⁴¹. L'image renvoie ainsi à un certain « régime du sujet » :

L'image est un régime du sujet [...] : [la subjectivité] y affirme moins sa maîtrise propre qu'elle ne laisse apparaître la façon dont l'altérité la travaille. La subjectivité, quand elle se formule en images, vient s'articuler à l'altérité. Plutôt que l'expression directe du « moi » dont elle signale les leurres, les fêlures ou les tensions internes mieux que la précaire cohérence, l'image serait, en ses récalcitrances mêmes, la traduction du divorce, de l'écart entre « je » et « moi » [...] ⁵⁴².

Issues de la subjectivité de l'auteur, elles sont elles aussi excédentaires et opacifient en cela leur contenu. Prisonnière de sa dialectique et de « l'économie psychique » ⁵⁴³ du deuil et du désir, l'image vacille entre son cône d'ombre et sa vérité excédentaire comme nous l'explique Blanchot dans *L'Espace littéraire* :

⁵⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 28.

⁵⁴¹ Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 136. : « Les formes de la mémoire ont l'intérêt d'un secret qu'elles renferment et qui les rend métonymiques du moi. »

⁵⁴² Jean-Michel Maulpoix, « La Mémoire-cache », *L'image récalcitrante*, éd. Murielle Gagnebin et Christine Savinel, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 173.

⁵⁴³ George Didi-Huberman a en effet démontré que les images trouvaient leur source dans une économie psychique oscillant entre les images terrifiantes et les illuminations, entre le pathos du deuil et la puissance ou promesse. George Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 34.

Mais qu'est-ce que l'image ? Quand il n'y a rien, l'image trouve là sa condition, mais y disparaît. L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité. Mais cette vérité l'excède ; ce qui la rend possible est la limite où elle cesse. [...] L'image nous parle, et il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire ; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition ⁵⁴⁴.

Ce sentiment d'être double n'est pas un mensonge, il s'agit plutôt d'un renversement de la distance en elle-même, lorsque la distance nous regarde, nous touche, vient nous atteindre au plus profond. Cela que Blanchot ne nomme ni « identification » (car le moi n'y est plus au centre), ni « empathie » (car l'affect y va de pair avec le neutre), mais « fascination », ce moment où, quand

[...]à où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement. Alors règne la fascination ⁵⁴⁵.

a. « Unheimlichkeit » et angoisse

L'agression subie par les personnages handkéens ne s'explique pas seulement par l'inauthenticité des images. La violence exercée par les images exprime également un retour du refoulé qui se manifeste par un profond sentiment d'angoisse. Ce qui exerce la fascination, c'est avant tout une sidération du regard qui dépossède le sujet de lui-même et lui révèle le chaos informe qui constitue la fluence du monde. Le sacre de l'hypervisualité confronte le sujet handkéen à des images dont il n'arrive plus à se distancier et qui sanctionnent le règne sans partage de l'étrangeté comme nous l'explique Blanchot :

Il y a une « bonne » et une « mauvaise » étrangeté. La première est cette distance que l'image met entre l'objet et nous, nous libérant de lui en sa présence, nous le rendant disponible en son absence, nous permettant de le nommer, de le signifier, de le modifier, grand pouvoir raisonnable, grand moteur du progrès humain. Mais la seconde étrangeté, à laquelle tous les arts sont redevables, est le renversement de l'autre – d'ailleurs son origine –, quand l'image n'est plus ce qui nous permet de tenir l'objet absent, mais ce qui nous tient par l'absence même, là où l'image, toujours à distance, toujours absolument proche et absolument inaccessible, se dérobe à nous, s'ouvre sur un espace neutre où nous ne pouvons plus agir, et nous ouvre, nous aussi, sur une sorte de neutralité où nous cessons d'être nous-mêmes et oscillons étrangement entre Je, Il et personne ⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 341.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁴⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 534.

L'inquiétante étrangeté se manifeste tout d'abord par un sentiment d'angoisse profond. C'est d'ailleurs l'une des principales caractéristiques mises au jour par Freud dans son analyse de *Der Sandmann* d'E. T. A. Hoffmann⁵⁴⁷. Relisant l'histoire de Nathanaël, le psychanalyste viennois explique que le phénomène angoissant de l'inquiétante étrangeté émanerait de « complexes infantiles refoulés »⁵⁴⁸. En cela, il s'agit d'un phénomène qui n'affecterait que les choses familières et qui seraient dotées d'un caractère d'intimité et surtout de secret. Il se fonde pour cela sur les deux groupes de représentations auxquelles se rattache le mot « *heimlich* » qui, « sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familier [...] et celui de ce qui est caché, dissimulé », ce dernier possédant « une nuance de sens qui coïncide avec son contraire : *unheimlich*. »⁵⁴⁹ Le sentiment angoissant qui envahit le sujet résulte de ce quelque chose de familier qui aurait dû rester caché mais qui se trouve transformé en autre chose. Quelque chose alors dépasse le sujet, quelque chose qui vient d'ailleurs, d'un Autre qui impose son obscure volonté. L'angoisse qui s'insinue, qui envahit de son malaise vague. L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant. Cette angoisse originelle est celle qui se manifeste notamment dans les scènes d'interpellation étudiées dans la première partie. L'effraction du souvenir originel brise la linéarité du récit pour subitement raviver le souvenir du garçon en fuite qui agit comme l'apparition obstinée d'un même signe, celui d'une « violence originelle ». Cette scène issue de *Don Juan* peut donc s'interpréter comme l'expérience de l'inquiétante étrangeté provoquée par la répétition de situations semblables qui, au contact du Réel, font ressurgir le refoulé dans la conscience du sujet. Le surgissement du souvenir nourrit alors une impression de déjà vu qui plonge la scène dans une atmosphère onirique.

Néanmoins, qu'il s'agisse du principe de répétition ou des quatre autres situations qui déclencheraient, selon Freud, ce phénomène psychique⁵⁵⁰, l'inquiétante étrangeté trouverait son origine moins dans l'angoisse en tant qu'émotion, affect, que dans l'*effet* (angoissant), c'est-à-dire dans le processus de régression qui confronte le sujet au Réel, au désir de l'Autre et le déporte aux limites de la représentation, dans un impossible qui le met en contact avec l'indéterminé et l'informe. Georges Didi-Huberman dit d'ailleurs à ce sujet : « Si ce n'est pas

⁵⁴⁷ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 258.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 221.

⁵⁵⁰ Le psychanalyste viennois identifie en effet cinq cas où se déclencherait le sentiment d'inquiétante étrangeté. Il s'agirait du « doute qu'un être animé ne soit vivant » (et inversement) ; de la fausse reconnaissance, c'est-à-dire la conviction inébranlable d'avoir déjà raconté un souvenir ; de la peur de la castration ; de l'idée d'un double, d'un autre Moi qui serait issu de l'intime, du Moi lui-même ; et enfin de la répétition de situations semblables.

une figure, c'est parce qu'un *contact* a eu lieu. »⁵⁵¹ Ce qui déclenche ce contact et crée un « effet de réel », c'est, nous dit, Freud, une clarté trop nette (*Überdeutlichkeit*), un détail qui saillit hors de la masse informe des choses pour révéler le sombre versant de la réalité. Il s'agit d'un aspect du souvenir en particulier qui focalise toute l'attention du sujet et engage le déplacement du sens propre au travail du rêve et à la régression formelle tels que les déplacements, la condensation, la dramatisation ou la surinterprétation. Au sortir de la forêt et sur le chemin qui le mène à la ville, le comédien croise plusieurs couples, tous formés sur le même modèle, « [c]'était de ces couples qu'on rencontrait partout en Europe », tous « constitué[s] d'un(e) vieillard(e) et d'une personne beaucoup plus jeune – toute jeune, en règle générale »⁵⁵². Un couple cependant se distingue des autres, un « couple atypique » qui retient son attention tout d'abord par le visage de l'homme, le « vieillard » du couple, mais qui ne présente rien de singulier en comparaison de la femme. Si lui a « des cheveux sombres que tempéraient simplement quelques mèches grises » ainsi qu'un « visage lisse, légèrement empourpré », la jeune femme qui « semblait à peine plus jeune que lui », fait rapidement basculer la vision dans une terreur horrifique issue des peurs infantiles. Ce qui « sauta aux yeux » du narrateur, c'est non seulement la robe « crasseuse », mais surtout « les verrues de son visage et les touffes de poils qui en jaillissaient »⁵⁵³ et qui la parent des attributs de la sorcière⁵⁵⁴.

Malgré la déformation onirique que subit la femme transformée en personnage malveillant tout droit sorti d'un conte, c'est l'homme qui va retenir son attention. En effet, le comédien « s'aperçut que cet homme [...] ne lui était pas inconnu »⁵⁵⁵ et cela, « [i]l le sut en un éclair, avec cette évidence qu'ont seules les choses que nous n'aurions jamais crues possibles. »⁵⁵⁶ Cette personne qui prend les traits d'un « voisin » et d'un « ami » connu lorsqu'ils étaient « dans leur pays à tous les deux »⁵⁵⁷ fait non seulement « resurgir, en une

⁵⁵¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 241

⁵⁵² *GC.*, p. 85 / *GF.*, pp. 132-133: « Es waren das Paare, anzutreffen quer durch ganz Europa », « Diese Paare, sie wurden jeweils gebildet von einem uralten Menschen und einem sehr viel jüngeren, in der Regel blutjungen. »

⁵⁵³ *GC.*, p. 88 / *GF.*, pp. 136-137: « Der "Uralte", ein Mann, war gar nicht so alt, hatte dunkles Haar mit nur ein paar grauen Strähnen und ein glattes Gesicht, leicht gerötet [...], während die "Junge", eine Frau, kaum jünger schien als er, in einem Kleid aus einem Stoff, wie ihn dazulande fast nur die aus den ärmsten Ostländern Dazugestoßenen trugen, zudem schmutzig, was dem Schauspieler, siehe oben, sofort ins Auge sprang, wie auch die Warzen in ihrem Gesicht, und die da herauswachsenden Haarbüschel. »

⁵⁵⁴ Le lecteur apprendra d'ailleurs, à la fin du chapitre, que « l'inconnue [...] lui avait jeté un sort », *GC.*, p. 98 / *GF.*, p. 154 : « die diesen verhexende Fremde »

⁵⁵⁵ *GC.*, p. 88 / *GF.*, p. 137: « Und zugleich wurde ihm bewußt, daß er den, der auf der Busbank hockte und durch ihn, uns nicht bloß durch ihn hier, durchstarrte, kannte. »

⁵⁵⁶ *GC.*, p. 88 / *GF.*, p. 137 : « Das wußte er in einem Nu, so klar, wie nur bei einer nie und nimmer für möglich gehaltenen Sache. »

⁵⁵⁷ *GC.*, p. 88 / *GF.*, p. 137: « Der Fremde da, im fremden Land, war einmal, in ihrer beider gemeinsamen Land, sein Nachbar gewesen, ein guter. Fast ein Freund. Ein Freund. »

autre de ces secondes encore, le temps passé ensemble »⁵⁵⁸, mais semble aussi le replacer sous l'empire de l'Autre. La rencontre avec ce personnage fait revivre au comédien l'« épreuve »⁵⁵⁹ que lui imposait son voisin chaque fois qu'il venait le voir :

Vers la fin de leur relation, ces visites parurent toujours plus inquiétantes au comédien. Son voisin venait de plus en plus souvent sans s'annoncer, se plantait vers minuit devant la porte du jardin, l'appelait sans plus de façons, sur quoi ils restaient assis en face l'un de l'autre dans la maison, longtemps sans parler le comédien attendant patiemment, l'autre chaque fois plus pressant, et lui, semblait-il, démuné, comme en un lieu oraculaire où, maintenant, maintenant, de grâce, retentirait la formule qui, pour toute son existence, ou juste pour le matin suivant, lui épargnerait une décision. (*GC.*, p. 90)

Gegen Ende ihrer Bekanntschaft wurden dem Schauspieler diese Besuche zunehmend unheimlich. Sein Nachbar kam mehr und mehr unangemeldet, stand meist gegen Mitternacht draußen vor der Gartentür und rief, ohne anzuläuten, ins Haus hinein, worauf sie einander lange stumm im Haus gegenüber saßen, der Schauspieler in geduldigem Abwarten, der andere, mit jedem Abend inständiger und, so schien es, bedürftiger, wie vor einer Orakelstätte, aus der heraus, jetzt und jetzt, bitte, der Spruch tönen sollte, welcher ihm für seine Existenz oder bloß für den folgenden Morgen, die Entscheidung abnähme. (*GF.*, p. 141)

Ce duel que lui fait subir Andreas à chacune de ses visites refait également son apparition lors de cette rencontre. L'ancien voisin parvient, d'une voix à peine audible, à prononcer une série de « mots isolés » dont les trois derniers (« Rentrer chez soi »), « comme si le désir, l'urgence, l'effort parlaient, augmentaient » relance l'« épreuve » du regard qui, plus qu'un jeu⁵⁶⁰, s'avère être une confrontation au réel où semble se jouer la vie-même du comédien, la possibilité même de sa perte et de sa disparition :

Quant au comédien, il savait, quoique Andreas ne le reconnût visiblement pas, ni ne vît à plus forte raison en lui son voisin, que c'était lui qui était visé, lui et lui seul, et au plus intérieur, en tant que tel, et qu'il lui fallait soutenir désormais ce regard, et trouver aux paroles de l'autre une réplique, la seule qui fût valable. (*GC.*, p. 92)

Der Schauspieler seinerseits, obwohl Andreas ihn offensichtlich nicht erkannte, schon gar nicht als den früheren Nachbarn, wußte, daß er gemeint war, er und allein er, und er im Innersten, er als er selbst, und daß er diesem Angeschautwerden jetzt standzuhalten und darüber hinaus auf die Worte eine Replik, die einzig richtige, zu finden hatte [...]. (*GF.*, p. 145)

Si Freud, dans le conte d'Hoffmann, rapporte l'inquiétante étrangeté à l'angoisse de la castration, Lacan discerne plutôt l'essence de ce phénomène dans la pulsion scopique et à la fonction du petit a. Elle naîtrait d'une rencontre avec le réel que l'expérience du regard suscite

⁵⁵⁸ *GC.*, p. 89 / *GF.*, p. 138: « Und im Blick auf den andern kehrte dem Schauspieler, in wieder so einer Sekunde, die gemeinsame Zeit zurück »

⁵⁵⁹ *GC.*, p. 93 / *GF.*, p. 145 : « Es war eine Prüfung. »

⁵⁶⁰ *GC.*, p. 93 : « Ce n'était pas l'un de ces jeux auxquels jouent, ou jouaient, deux enfants – on se regarde dans les yeux, et le premier qui cille les paupières, ou qui détourne le regard, a perdu – : c'était sérieux. » / *GF.*, p. 145 : « Das war kein Spiel, wie es zwei Kinder spielen, oder einmal gespielt haben – wir starren einander in die Augen, und wer als erster blinzelt, oder wegschaut, hat verloren –: Es war ernst. »

et démontrerait ainsi l'effet de capture du désir qui se produit dans le rapport du sujet à l'Autre. Le sentiment d'une « répugnance initiale » que le comédien éprouve vis-à-vis du pouvoir qu'il lui attribue en sa qualité d'économiste s'explique donc par cette économie des pulsions et du désir que le voisin met à l'épreuve. Si le comédien échoue à « [soutenir] le regard de son vis-à-vis », autrement dit à maintenir cette « balance qui, jusqu'à ce jour-là en tout cas avait toujours tenu lieu de réponse et de réplique ⁵⁶¹», alors le personnage se trouvera privé de son regard et de son désir, ce qui scellera pour le sujet la déconstruction de l'imaginaire qui le faisait se croire désirant. Menace alors de s'effondrer l'édifice du miroir par lequel se fonde l'identification du sujet en tant qu'il se constitue au travers de l'image de l'autre, se situe en tant qu'objet dans le monde et fonde le registre de l'imaginaire compris en tant qu'ordonnement de la perception visuelle et de la perspective selon des normes géométriques. Au contraire, l'inquiétante étrangeté et la pulsion scopique se situent du côté du réel et se manifestent lorsque le miroir ne peut plus jouer son rôle d'écran réflecteur. Dans le passage du roman, l'Autre, le voisin, bien que le comédien s'en défende en essayant de « [détourner] tout au plus son attention vers des riens » ou de prendre la fuite comme à la fin du passage, imprime son emprise, sa trace et son désir sur lui « pour ne faire qu'un avec lui » et y laisse profondément sa trace, intimement, même à des milliers de kilomètres de lui ⁵⁶².

La révélation née de cette rencontre avec le Réel intervient à la fin de l'épisode puisqu'il se conclut sur une vision angoissante qui revient vers la femme :

Et en même temps la vision : s'il le faisait [« rester obstinément là », « comme lui »], la femme étrangère se métamorphoserait aussitôt en monstre, et c'en serait fini d'Andreas et de lui-même. Cette vision restait abstraite, et d'autant plus puissante – plus puissante, aussi, qu'une pure vision, que toute pensée et toute représentation. (*GC.*, p. 94)

Und zugleich die Phantasie: Wenn er das täte, würde die Ausländerin sich stracks zu einem Monster auswachsen, und es wäre um Andreas, und ihn selber, geschehen. Die Phantasie malte ihm nichts aus, und wirkte umso stärker – stärker auch, als reine Phantasie, als jeder Gedanke und jede Vorstellung. (*GF.*, p. 147)

Avec cette dernière vision, Peter Handke nous livre ce que Lacan appellera une « révélation du réel » qui se caractérise par l'apparition d'un « objet essentiel » « devant quoi tous les mots

⁵⁶¹ *GC.*,p. 93 / *GF.*, p. 145 : « Und geprüft wurde jene Waage an seinen, des Schauspielers, Augen, die bis heute jedenfalls, noch immer Replik, Antwort genug gewesen war. »

⁵⁶² *GC.*,p. 91 : « Une fois muté en Mongolie, dans le désert de Gobi, « son ami ne lui avait plus donné signe de vie, il semblait même avoir tout à fait disparu, plus personne n'entendit parler de lui, pas la moindre nouvelle, aucun article, aucun article de journal ». Malgré cela, « le comédien, qui ne cessait de repenser à lui – ce matin-là encore, ça lui revenait, il avait pensé très fort, pendant une seconde, à Andreas » / *GF.*, pp. 142-143 : « Bei dem Freund hatte er von sich seitdem keinmal hören lassen, und auch allgemein war er wie verschollen, niemand wußte mehr etwas von ihm, keine Zeitungs- oder sonstige Nachricht »

s'arrêtent et toutes les catégories échouent »⁵⁶³. Cet « objet d'angoisse par excellence » raccorde donc bien le réel avec l'impossible tel qu'il s'était imposé d'emblée à la conscience du personnage et dont la « puissance » mentionnée par le narrateur le place aussitôt du côté de l'indicible, de l'ineffable. De la même manière que le rêve analysé par Lacan⁵⁶⁴, la scène du roman « aboutit au surgissement de l'image terrifiante, angoissante, de cette vraie tête de Méduse, à la révélation de ce quelque chose d'à proprement parler innommable »⁵⁶⁵. L'inquiétante étrangeté, dans ce passage, ne consiste donc pas seulement à rendre l'intime étranger et l'étrange familier, mais bien à renverser le regard pour faire voir le sombre versant de la réalité ou, pour le formuler en termes lacaniens, le « réel dernier » défini comme cette

horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les sécrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, dernière révélation du *tu es ceci – Tu es ceci qui le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.*⁵⁶⁶

L'épreuve du regard, ce duel scopique, est donc bien un « lieu » oraculaire » qui déboucherait sur une vérité nue. Celle-ci toutefois ne sortirait pas de la bouche d'un ange annonciateur pour être ensuite convertie en parole écrite puis sacrée ; dans ce passage, la bouche ne produit rien d'autre qu'une « menace » et les orifices d'où émaneraient une potentielle vérité salvatrice et sanctificatrice ne seraient autre chose que l'origine d'une sécrétion informe. Bien loin du « souffle divin », la proximité d'Andreas n'exhale au contraire qu'une « odeur fétide échappée de sa bouche à demi-ouverte »⁵⁶⁷, ne disant rien d'autre, dans cette vision du corps déliquescents, que la perte du sujet dans sa sujétion à l'hétéronomie.

Comme nous le voyons à travers cet exemple, le principe de l'inquiétante étrangeté consiste moins dans une vision d'angoisse que dans un processus, un travail du rêve et une confrontation au Réel qui mène à l'ultime révélation de l'informe logé au cœur de l'être. De ce point de vue, l'inquiétante étrangeté est, chez Peter Handke, une expérience visionnaire qui ne propose ses visions *au-delà* que comme l'expérience d'une sorte d'autoscopie dans l'*en-deçà* des apparences ou des *semblances* corporelles. Elle renvoie à la puissance inhérente au monde des images qui consiste non pas à nous « montrer la “belle face” des choses », mais bien plutôt

⁵⁶³ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 2015, p. 196.

⁵⁶⁴ Le psychanalyste reprend dans « L'acmé du rêve d'Irma » le rêve que Freud relate et analyse dans *L'Interprétation des rêves*.

⁵⁶⁵ Lacan, *Le Séminaire*, p. 196.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 186.

⁵⁶⁷ *GC.*, p. 90 / *GF.*, p. 142: « Seine Ratlosigkeit war zu riechen, nah wie er war, ein Faulgeruch aus dem halboffenen Mund »

« à critiquer, à *ouvrir* cela même qu'il rend invisible. »⁵⁶⁸ Peter Handke nous invite donc par ce geste critique à « regarder toute chose selon la double face, voire son *double fond* l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de refendre l'apparence. »⁵⁶⁹ Blanchot conçoit en effet le Dehors comme l'autre nuit, première formule pour désigner ce qu'il appellera plus tard le neutre ou le désastre et qu'il décrit en ces termes :

Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. [...] Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du « tout a disparu ». Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide. [...] Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l'étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir⁵⁷⁰.

L'inquiétante étrangeté impose donc, comme l'explique Georges Didi-Huberman à la suite de Freud, de « [briser] la boîte de la représentation »⁵⁷¹ « où tout sujet se heurtera à la paroi comme au reflet de soi-même »⁵⁷². De la même manière, l'historien de l'art Didi-Huberman nous encourage à interroger les limites d'une conception kantienne et positiviste de la représentation pour constater qu'

[i]l y a un travail du négatif dans l'image, une efficacité « sombre » qui, pour ainsi dire, creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification). D'un certain point de vue d'ailleurs, ce travail ou cette contrainte peuvent être envisagés comme une régression, puisqu'ils nous ramènent, avec une force qui toujours nous étonne, vers un en-deçà, vers quelque chose que l'élaboration symbolique des œuvres avait pourtant bien recouvert ou remodelé. Il y a là comme un mouvement anadyomène, mouvement par lequel ce qui avait plongé resurgit un instant, naît avant de replonger bientôt : c'est la *materia informis* lorsqu'elle affleure la forme, c'est la présentation lorsqu'elle affleure de la représentation, c'est l'opacité lorsqu'elle affleure de la transparence, c'est le visuel lorsqu'il affleure du visible⁵⁷³.

Ce moment bien précis de l'affleurement qui fait aussitôt retomber la figure dans l'indéterminé, résulte d'un contact avec le Réel. Les images qui nous environnent et qui ne sont qu'écrans, bouche-trous, sutures par le *semblant* ne doivent pas masquer l'économie particulière de l'image où formes, aspects, ressemblances se déchirent et laissent apparaître, tout à coup, une *dissemblance* fondamentale. Derrière l'apparition anarchique des visages pour l'ancien auteur de *La Nuit morave* ou des gens qui envahissent la clairière pour le comédien de *La Grande chute*, se dévoile la vision inquiétante et repoussante d'une absence de formes. Ainsi

⁵⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 58.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, pp. 215-216.

⁵⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 176.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 171.

⁵⁷³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 25.

l'apparition de « ses semblables » (« *Mitmenschen* ») n'est-elle, pour le comédien, qu'un « désordre sans image » (« *bildlose Vermischung* »)⁵⁷⁴, alors que l'ancien auteur déplore, de son côté, que « dans ces mille visages agglutinés il n'y avait rien à voir »⁵⁷⁵. Rapidement cependant, la ressemblance se craquelle et révèle le travail de la défiguration qui recouvre ces visages et ces silhouettes d'un masque de laideur :

Il avait beau faire, il n'arrivait pas à en [de ces individus] détacher ses regards. Ce qu'ils laissaient voir n'était pas très beau. [...] La laideur [...] vous oppressait. En ce qu'il était impossible de lui échapper – impossible de détourner les yeux et les oreilles –, elle vous étouffait, vous rétrécissait, vous déformait, vous blessait, vous outrageait, et l'on devenait soi-même laid, partie intégrante de la laideur, simple excroissance de celle-ci, en particulier quand on l'imitait convulsivement. (*GC.*, p. 50)

Er konnte nicht mehr von ihnen wegschauen, wie sehr er es auch wollte. Was sie von sich sehen ließen, war nämlich nicht schön. Das Unschöne, dagegen, es bedrängte. Indem man ihm nicht auskam – unmöglich, wegzuschauen und wegzuhören –, schnürte es ein, verengte, verzerrte, verletzte, beleidigte, und man wurde selber unschön, Teil des Unschönen, dessen Auswuchs, insbesondere in dessen zwanghafter Nachahmung. (*GF.*, p. 74)

Dans un premier temps, le regard est sidéré, médusé par l'informe qui défigure l'aspect des êtres et des choses. Ce « premier regard » non seulement déclenche le sentiment d'angoisse qui se confond parfois avec la folie furieuse⁵⁷⁶, mais il se heurte aussi à l'opacité et à la résistance des images.

nous avons éprouvé l'image comme un obstacle insurmontable, une opacité sans fond, quand, soudain, elle s'ouvre devant nous et nous donne l'impression qu'elle nous aspire violemment dans ses tréfonds. Les images nous embrassent : elles s'ouvrent à nous et se referment sur nous dans la mesure où elles suscitent en nous quelque chose que l'on pourrait nommer une expérience intérieure⁵⁷⁷.

Récalcitrance que Christine Savinel définit comme « l'idée d'une tension, d'une résistance matérielle, physique, qui fait peser sur l'écheveau mystérieux la menace d'une autre forme de disparition. »⁵⁷⁸ L'effacement prend ici une autre forme dans la mesure où elle est en même

⁵⁷⁴ *GC.*, p. 49 / *GF.*, p. 72

⁵⁷⁵ *NM.*, p. 268 / *MN.*, p. 378 : «An diesen tausend gedrängten Gesichtern jetzt war freilich nichts zu sehen. »

⁵⁷⁶ La vision de cette fausse ressemblance, de cette ressemblance dissemblable qu'il appelle ressemblance de « fantoches », déclenche une telle réaction chez le comédien : « Il s'en fallut de peu que, se faufilant parmi eux, il n'apostrophe et n'insulte pour finir l'une de ces jeunes femmes pour qui personne d'autre n'existait, une pour tous les autres, ne la traite de monstre, de morte-vivante, d'ectoplasme, de démons des derniers jours, d'avant-garde des Âmes aveugles, de souveraine autoproclamée du monde. Et s'il l'avait insultée ainsi, alors moins par rage que – précisément – par peur. » *NM.*, pp. 268-269 / *MN.*, p. 379 : « Und es fehlte nicht viel, und er hätte, sich inzwischen ihnen durchwindelnd, zuletzt eine dieser jungen Frauen, für die er und niemand anderer existierte, eine für sie alle, angeschrien und beschimpft als Unmensch, als Untote, als Unwesen, als Unheiliger der letzten Tage, als Vortrupp vom Planet der Blinden Seelen, als eingebildete Herren und Herrinnen der Welt. Wenn er sie beschimpft hätte, so aber weniger aus Wut, denn – eben – aus Angst. »

⁵⁷⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 25.

⁵⁷⁸ Christine Savinel, « Préface », *L'image récalcitrante*, *op. cit.*, p. 23.

temps exhibition : « Il y a là qui s'exhibe comme ne se donnant pas – non pas qui se refuserait, mais qui ne serait jamais vraiment donné, ou qui ne serait donné qu'à être repris. »⁵⁷⁹

De la même manière, ce qui se joue dans l'image rémanente, ce n'est pas tant la fidélité à l'image que le travail de l'altération qui s'empare de l'image, la déporte et la disloque. Lorsque l'ancien auteur voit réapparaître sous ses yeux l'image de sa co-passagère qu'il « esquissait telle qu'il se la figurait »⁵⁸⁰, ce qui l'intéresse et mobilise sa vision, ce ne sont pas « les jambes égratignées de foin ancien et les narines pleines de poussière », c'est-à-dire une transparence et une transitivity de la figuration, qu'une expérience intérieure : « mais il ne s'agissait pas de ça dans l'image rémanente. De quoi s'agissait-il ? De son intériorité ; de l'intérieur de l'extérieur. » Et le personnage d'énumérer aussitôt une succession d'images ayant pour objet cette co-passagère : « Et d'elle avec la lueur des paillettes de mica sur le chemin qui s'amenuisait désormais en draille dans la première lumière du jour. Elle sous le lumignon de la dernière étoile »⁵⁸¹. Que la rémanence de l'image du personnage féminin débouche finalement sur une succession d'autres images, montre bien que le principe de l'acte de figurer consiste bien à « transposer ou transporter le sens [le sens de la chose que l'on veut signifier] dans une autre figure »⁵⁸². Tout le paradoxe de la figure comme relation tient dans ce transport.

L'expérience intérieure que constitue l'« altération » – pour reprendre une terminologie bataillienne⁵⁸³ –, loin de restituer à la chose représentée son aspect naturel ou « figuratif », se définit comme un travail métaphorique dans la mesure où la figuration renvoie ici au travail du déplacement nécessaire pour tenter d'appréhender ou d'approcher, par un détour, le nœud de sa vérité essentielle. Tout au bout de la chaîne d'images surgies après le souvenir déclencheur, se trouve une vision qui semble atteindre l'essence à jamais figée du personnage :

Elle attendant le vieillard, accroupie allant alors à sa rencontre un peu plus bas, [...] allant à sa rencontre tout [*sic*] sa vie durant, ne se laissant abattre par rien ni personne, remplie de tristesse à l'intérieur, parfois, mais de l'extérieur invulnérable, protégée par elle-même, par sa nature, son être, pour toujours libre pour toujours jeune. (*NM.*, p., 277)

Sie auf den Greis wartend, auf den Fersen hockend, ihm dann bergab entgegengehend [...] einfach ihr Lebtage lang entgegengehend, sich von nichts und niemand interkriegen lassend, das Innere erfüllt von Traurigkeit, zeitweise, aber von außen unverwundbar, geschützt von

⁵⁷⁹ *Ibidem.*

⁵⁸⁰ *NM.*, 276 p. / *MN.*, p. 390: Das Nachbild seiner Mitreisenden vor Augen, skizzierte er, wie er sie sich gerade vorstellte. »

⁵⁸¹ *NM.*, p. 276 / *MN.*, pp. 390-391: « Zerkratzte Beine hatte sie von dem jahrealten Heu, und staubige Nasenlöcher – aber darum ging es nicht in dem Nachbild. Worum ging es? Um ihr Inneres; um das Innen des Außen. Und sie zusammen mit dem Leuchten der Glimmersplitter auf dem Weg, der sich jetzt zum Viehsteig verschmälerte, im ersten Tageslicht. Sie unter dem letzten noch funzelnden Stern. »

⁵⁸² Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 212.

⁵⁸³ Dans *L'Expérience intérieure*, Bataille utilise ce terme pour décrire le passage de la forme à l'informe qui débouche sur un « état parfaitement hétérogène ». Georges Bataille, « L'art primitif », *Œuvres complètes. I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 251.

sich selber, von ihrer Natur, ihrem Wesen, für immer frei, für immer jung. (*MN.*, pp. 391-392)

Se détourner de la chose pour la donner à voir : l'exigence est paradoxale et renvoie à cette

première opération de la figure [qui] pourrait être nommée translation, le déplacement. [...] Ce que Freud – en référence au domaine du rêve, du mot d'esprit et du symptôme – nommait un incessant « travail du déplacement » (*Verschiebungsarbeit*) se retrouve ici dans la puissance qu'ont les figures de ne jamais signifier exactement au point où elles ont arrêté leur représentation, je veux dire au point qu'elles racontent, décrivent ou dénotent.⁵⁸⁴

La régression ne saurait donc se définir simplement le mouvement de quelque chose qui ferait retour à des stades de développement antérieurs, elle doit aussi être conçue « comme l'imagination que se donne le vivant » et qui « fait appel à des déplacements de lieux et des dyschronies »⁵⁸⁵. Cette puissance critique de la régression qui porte atteinte à la structure-même de la représentation, c'est-à-dire la capacité du texte à faire image, valorise, outre les processus de déréalisation et d'altération, le travail de la figurabilité qui est à l'œuvre dans l'inquiétante étrangeté. Celle-ci peut être interprétée comme la *virtus*, c'est-à-dire comme force/poussée du désir et puissance de la virtualité qui s'appuie sur la nature indicielle de l'image-symptôme : « chaque figure [...] ne se laisse jamais reconnaître elle-même sous un seul visage. Il lui faut pour cela la potentialité de toutes les autres. [...] [La contrainte de la *virtus*] pourrait se dire ainsi : “Ne représente ni ne dis rien qui soit tout à fait saisissable. Indique seulement, fais signe sans désigner, laisse agir en toi la puissance du virtuel.” »⁵⁸⁶

Le travail de la figure est donc indissociable d'une mise en déplacement (*translatio*) qui fonde la puissance qu'ont les figures de ne jamais signifier exactement au point où elles ont arrêté leur représentation, au point qu'elles racontent, décrivent⁵⁸⁷. La notion de figure, nous explique Didi-Huberman, est dotée d'une fonction de connexion puisqu'elle établit un lien entre deux événements ou entre deux mondes. Ce lien, l'historien de l'art le définit comme un lien pictural et non pas représentatif. La différence est importante puisqu'elle attribue à la notion de figure un caractère absolument opératoire et différentiel : « La figure est toujours entre deux choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de signification⁵⁸⁸. » La figure n'est pas la fin – aussi bien au sens d'achèvement que de finalité – de la représentation, elle est avant tout un processus, un parcours qui se matérialise dans de nombreux textes sous la forme d'un retour

⁵⁸⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, pp. 211-212.

⁵⁸⁵ Pierre Férida, *Par où commence le corps humain : retour sur la régression*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 7.

⁵⁸⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 220.

⁵⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 213.

⁵⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 2009, p. 62.

au pays natal. Pris dans ce mouvement régressif, le sujet se situe donc plus sous un signifiant, mais dans l'articulation d'un signifiant à l'autre, dans la jonction entre deux mondes qui ne peuvent être reliés que par le franchissement de l'un à l'autre qui ne peut s'effectuer que par le biais du rêve. Cela nous permet de mieux comprendre la réponse du comédien lorsque ses auditeurs s'étonnent d'apprendre que « [c]'était un rêve, encore un rêve » qui l'avait emmené à G : « - Un rêve ? – Oui, jamais encore un rêve ne t'a donc mis en chemin ? »⁵⁸⁹, avant d'ajouter qu'il va raconter ce rêve dans lequel « il [...] est question des autres côtés, d'un autre côté. – Lequel ? – L'autre côté de la maison où l'on a passé son enfance par exemple »⁵⁹⁰ insistant à la fin de ce passage sur la nature différentielle de sa perception :

Tout, presque nous apparaît comme chez nous et porte aussi les mêmes noms, et pourtant ma veine la plus profonde, ou qui, ou quoi, dès le premier pas dans la sphère inverse, sait que c'est différent. Comment ça, différent ? Différent, c'est tout. Fondamentalement différent. Différent et révolutionnaire. Différent et persistant. Différent et merveilleux. Différent et digne de réflexion. Différent et digne d'exploration. Systématiquement différent. (NM., pp. 278-279)

Alles, fast, erscheint einem gleich und hat auch die gleichen Namen wie bei uns, und doch weiß meine innerste Ader, oder wer, oder was, es anders, ab dem ersten Schritt in die Rückseitensphäre. Wie anders? Einfach anders. Grundlegend anders. Umwälzend anders. Nachhaltend anders. Wunderbach anders. Bedenkenswert anders. Erforschenswert anders. Systematisch anders. Systematisch? Ja. (MN., p. 393-394)

La puissance que décèle Didi-Huberman dans la figure renvoie celle-ci au sans-fond du rêve, qui est source de ce que Jean-Luc Nancy appelle la *methexis*, autrement dit le néant qui est source de toute figure, l'informe « d'avant la figure, rendant possible la figure, mais n'étant pas encore figure »⁵⁹¹. C'est d'ailleurs, selon l'ancien auteur, ce qui se trouve de l'autre côté : « Dans le rêve, souvenez-vous, il n'est jamais question de rien au fond. [...] La seule chose qu'on voie, comme jamais dans une lumière de veille, c'est l'autre côté, une sphère vide, comme inanimée, mais que l'on ressent jusqu'à la veine la plus profonde et jusqu'à l'os du talon. »⁵⁹² Faisant la liaison entre deux pans, entre deux mondes « sitôt qu'[il] entre et descen[d] d'un pas dans cette sphère »⁵⁹³, une première forme, indistincte, semble monter de l'arrière-scène,

⁵⁸⁹ NM., p. 278 / MN., p. 392: « Was hat dich statt dessen ausgerechnet nach G. geführt? Ein Traum war das, wieder ein Traum. – Ein Traum? – Ja, hat dich denn noch nie ein Traum auf den Weg gebracht? »

⁵⁹⁰ NM., p. 278 / MN., p. 393: Er handelt von den Rückseiten, von einer Rückseite. – Von welcher? – Von der Rückseite des Hauses, wo man zum Beispiel die Kindheit verbracht hat.

⁵⁹¹ Jean-Luc Nancy, *Transcription*, Ivry-sur-Seine, Le Crédac, 2001, p. 11 ; cité par Ginette Michaud dans *Cosa volante. Le désir des arts dans la pensée de Jean-Luc Nancy*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 173.

⁵⁹² NM., p. 278 / MN., p. 393: « Der Traum, erinnert euch, handelt im Grunde jeweils von nichts. Er ist, wieder einmal, ohne Aktion. Zu sehen ist einzig, wie zuvor bei Wachlicht nie, die Rückseite, eine leere, wie unbelebte Sphäre, die aber zu spüren ist bis in die innerste Ader und in das Fersenbein. »

⁵⁹³ NM., p. 278 / MN., p. 393: Mit einem Schritt hinein und hinab in die Sphäre betrete ich dann einen anderen Planeten.

plongée dans l'indéterminé du rêve. Il s'agit de l'arrière de la montagne qui apparaît dans le clair-obscur et qui livrera ensuite la vision de ce qui se trouve de l'autre côté de la colline :

En rêve, dans les rêves toutefois, beaucoup, beaucoup plus tard, le versant opposé à la ville lui apparut, avec le paysage dans la profondeur – une profondeur vertigineuse – comme une Autre Planète justement, aussi comme sous un Autre Soleil. Et ce rêve – il y croyait. (*NM.*, p. 280)

Im Traum, in den Träumen freilich, viel, viel später, erschien ihm der stadtabgewandte Hang, samt der Landschaft in der Tiefe – in einer schwindelnden Tiefe –, eben als solch ein Anderer Planet, wie auch unter einer Anderen Sonne. Und an diesen Traum – selten genug war das – glaubte er. (*MN.*, p. 395)

Ce qui était resté dans un coin mort, au fond est ici projeté par l'intensité lumineuse de son retrait ou de son excès. Le franchissement effectué par le comédien rejoindrait donc le geste de la peinture de Jean-Luc Nancy qui le définit par la capacité à tirer, extraire, détacher, discerner ou même jeter à la figure, c'est-à-dire par tout ce qui permettrait de s'enfoncer dans l'image, d'assurer le passage de la venue au-devant de la Chose de l'image. Si « ce rêve-là – c'était bien rare – il y croyait », c'est bien parce, « [c]e qui touche, c'est quelque chose d'une intimité qui se porte à la surface »⁵⁹⁴, la venue au-devant d'un « au-dedans » qui ne se laisse cependant plus circonscrire dans un contour puisque le sujet est sans cesse en train de le (dé)former. Cette processualité de l'image qui déborde tout cadre discursif ou descriptif renvoie au concept de l'image « anadyomène ». Ce concept repris par Georges Didi-Huberman pour décrire l'oscillation de l'image entre la forme sensible (*schéma*) et son contraire la forme idéale (*eidōs*),

permet de saisir « un « tout » visible qui se générerait lui-même comme forme à venir, prête à se *détacher*, tandis que la forme elle-même, se détachant, naissante, ne cessait pourtant pas d'écumer, de replonger dans l'informe. Il est significatif, à cet égard, que le mot *anadyomène* soit un mot antithétique, qui nomme tout à la fois l'acte du surgissement et son contraire, l'acte de la plongée, du recul dans les fonds, la sous-traction [...] »⁵⁹⁵.

b. Métamorphoses

Pour saisir au plus près le processus d'altération, il faut entrer en contact avec les contenus régressifs, restituer les images qu'ils comportent et construire les formes de la régression. Cette approche, c'est ce que Didi-Huberman appelle « la voie royale » du symptôme, « événement métamorphique par excellence. »⁵⁹⁶ Il s'agit alors de suivre le mouvement d'une (dé)figuration

⁵⁹⁴ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 16.

⁵⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, p. 76.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 28.

qui [...] ne se réduit pas à une métaphore – mouvement qui met en relations des corps visibles avec les idées qu'ils sont censés signifier – mais qui devrait engager une compréhension des images sous l'angle de la *métamorphose*, soit un mouvement qui met en relation des corps avec d'autres corps⁵⁹⁷.

Ce mouvement qui est appelé « l'informe »⁵⁹⁸, d'après Bataille, ne concerne pas l'abjection mais « l'excentration » que produit le symptôme, jointe au « silence » qui « dépossède le corps de ses ancrages sémiotiques et sémantiques. »⁵⁹⁹ Il nous faut donc envisager une conception de l'image qui tendrait à représenter, pour reprendre la définition de Vitruvienne de la peinture que décrit Didi-Huberman, non pas les « *fabulae* », autrement dit les histoires, mais ce que Vitruve nomme des « *monstra* », à savoir les choses « non finies » et par conséquent non définies ou déterminées. Les « *monstra* » englobent en effet l'autre versant de la réalité, cette autre nuit dont parle Blanchot et qui plonge le regard sidéré dans l'indéterminé, dans ces choses “non certaines” : les fantômes, les métamorphoses, les grotesques. En se concentrant sur « tout ce qui ne relève pas d'une définition, d'une quiddité, donc d'une *cause formelle*, un algorithme », le peintre ouvre non seulement « l'avènement de temps très nouveaux », mais il se donne également pour ambition « d'exposer le désordre »⁶⁰⁰ du monde. Ce chaos ne provient pas simplement d'une infinie variété d'espèces, d'objets, de cultures, qui ne sauraient se comprendre d'un seul mouvement de pensée. Il est bien plutôt produit des forces contradictoires et dialectiques. Si le monde se compose d'un côté de forces organiques qui créent les formes, stabilisent les êtres et sont objets de connaissance – ce que l'on appellera les « *astra* » –, il est animé de l'autre par des forces de décomposition, qui désagrègent les formes, inquiètent les êtres, plongent le savoir dans son contraire.

L'altération embarque le sujet dans un mouvement du monde où sont abolis les règnes et les frontières entre les règnes et les êtres. Il s'agit là d'une nouvelle manifestation de la puissance régressive du chaos inhérent à ce grand Dehors qui envahit dès lors l'individu sans reconnaître plus aucune frontière entre l'intérieur et l'extérieur. L'excentration du corps qui le coupe de son ancrage sémantique trouve dans le déploiement métamorphique du sujet sa plus belle expression. L'angoisse profonde et existentielle qu'éprouve la banquière devant l'altérité du Dehors atteint son paroxysme lors de sa rencontre charnelle avec un compagnon de voyage dans une tente alors qu'ils campaient près de Pedrada. Cette scène se construit à partir du

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁹⁸ Selon Bataille, l'informe consiste à « affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat ». L'informe ne ressembla à rien, ou presque, il n'est pas le néant, mais principe d'indiscernabilité, annihilation des formes et des contours. Georges Bataille, *Revue Documents* (1929), Paris, Mercure de France, 1968, p. 382.

⁵⁹⁹ Pierre Fédida, *Par où commence le corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

⁶⁰⁰ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 79.

contraste entre l'homme « étendu sur le lit comme sur un brancard »⁶⁰¹, semblable à un mort, et la banquière animée par le désir et la vie :

Autant l'homme était émacié, semblait se désagréger à vue d'œil, autant la femme allongée à ses côtés s'épanouissait à ses côtés. [...] Ses formes s'arrondissaient et sa peau se tendait. Tout son corps gagnait en volume et en fermeté, et devenait en même temps lourd, très lourd, bien lourd. Tandis que le front de l'homme se ratatinait, se ridait, « comme le vernis sur un très vieux tableau », que ses yeux étaient littéralement aspirés par leurs orbites, que ses lèvres se retroussaient sur ses dents [...]. (*PI.*, p. 375)

In dem Maße, wie der Mann eingefallen war und eine zunehmende Auflösung darstellte, blühte die Frau an seiner Seite auf. [...] sämtliche ihrer Formen weiteten, spannten und streckten sich. Sie als ganze gewann an Volumen, vergrößerte und straffte sich, und wurde zugleich schwer und schwerer – warm schwer, schön schwer. [...] Die Schenkel, neben dem kläglichen Fast-Gerippe, hoben, buckelten und wölbten sich, ebenso wie die Brüste; der Mund, das Umkehrbild zu dem kadaverhaften des Mannes, stand leicht geöffnet und ließ die Spitze der Zunge sehen [...]. (*BV.*, p. 441)

Pour comprendre cette scène, il faut interroger l'anomisme du milieu plongé dans la nuit, le pressentiment indéfinissable qui n'arrive pas à s'individualiser dans une chose ou un être et qui néanmoins anime l'espace environnant, qui fait frémir et basculer les lisières du corps et les contours de l'obscurité. Le sujet est hanté presque physiquement par une présence impalpable. En suivant la métamorphose de ce corps, nous pénétrons un monde régi par une logique de l'anti- et anté-catégoriel, qui fait saillir les perturbations de la matière sous la forme et ébranle profondément les déterminations. Il faut en déduire, avec Bachelard, que sur le plan du détail, « Pensée et Réalité apparaissent comme déliées et l'on peut dire qu'en s'éloignant de l'ordre de grandeur où nous pensons, la Réalité perd en quelque sorte sa solidité, sa constance, sa substance. En résumé, Réalité et Pensée sombrent ensemble dans le même néant. »⁶⁰²

De même que le *Laocoon* représentait un corps crispé et contracté montrant, selon Goethe, « le mouvement et sa cause » dans la « double action » (« *doppelte Handlung* »)⁶⁰³ exprimée par chaque figure avec une intensité contorsionnée, nous observons ici un être qui met en scène ensemble et en même temps les sources intérieures et leurs effets, les affections psychiques et leurs expressions motrices. Apparaît alors un être dépersonnalisé au sein d'un espace vide, une identité désindividualisée par un milieu vibratoire où extériorité et intériorité, dehors et dedans, air et entrailles, ne font finalement qu'une seule et même substance de confusion, qu'une seule matière expressive d'empathie. La source de l'action convulsive de la

⁶⁰¹ *PI.*, p. 374 : « était allongé sur son lit comme sur une civière, et paraissait mort, non pas comme un vivant peu sembler mort, mais comme seul un homme réellement mort peut l'être » / *BV.*, p. 441 : « auf dem Bett ausgestreckt wie auf einer Bahre und schien tot ».

⁶⁰² Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, France, Librairie philosophique J. Vrin, 1969, 310 p. 253.

⁶⁰³ Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Kunst und Literatur*, Reclam, Stuttgart, 1999, p. 111.

figure est donc entièrement psychique et intérieure. Face à un espace sans délimitations, le corps se fait expression-empreinte pathétique d'une affection à l'égard du dehors et de l'illimité, noyau et écorce finalement fondus. Quelque chose comme un affreux jaillissement de *pathos* qui prend corps et qui s'incarne dans une image irréaliste mais puissante de la hantise et de la folie. S'il y a donc expressivité de l'image, elle est bien à saisir en tant qu'attouchement matériel entre la psyché et le milieu, en tant que correspondance palpable entre intérieur et extérieur, que sympathie indicible entre fond et forme.

La perspective immédiate se transforme en un vaste miroir aux résonances où le sujet s'efface devant le vécu sensuel, sensoriel ou émotif. Quand la présence immédiate remplace la représentation, c'est donc le règne de l'indice qui commence : l'espace devient pathétique et laisse place, par les déplacements qu'il orchestre, à l'imagination du vivant. Seul un corps métamorphique, capable de transformations semble à même de saisir le monde dans ses différentes mutations. Aberrant, malléable et métamorphique, le corps excédentaire qui se déforme sous nos yeux, fait en effet l'objet d'une transmutation permettant d'accéder au « plus sensible de tous les sens »⁶⁰⁴ au point de transformer les individus en « vases communicants »⁶⁰⁵. De ce point de vue, la transgressivité libère le corps de la stase en faisant émerger les potentialités de renouveau et de liberté contenues dans un espace qui, jusque-là, restait captif de son identité forclosée et imperméable à l'altérité. La révolution des arts mimétiques sert à explorer et rebaptiser un monde. Comme si cette nouvelle image avait pour but de rendre le vide *visible*, le matériel immatériel, le corporel incorporel. Le corps se trouve ainsi étroitement lié au thème de la puissance : la corporéité propre au « Nouveau Monde » dévoile en quelque sorte des corps d'avant le monde.

Dans ce passage, la dialectique de perméabilité montre la perturbation des rapports entre fond et figure, entre espace et figure, dévoilant par ce biais un processus de régression au sens freudien du terme, c'est-à-dire au sens de *Rückbildung*, de retour à l'image sensorielle d'où la représentation au sens de *Vorstellung* était sortie. Le télescopage des pans de réalité, parcouru par le regard mais aussi vécus à même le corps du sujet handkéen, témoigne, dans le tourbillon des devenirs, d'une nature en train de faire et de défaire les distinctions entre les êtres. Par le jeu métamorphique, la créature connaît une continuelle transformation, ce que Bergson appelle dans *Les Deux sources de la morale et de la religion*, une « mobilité dans l'individualité »⁶⁰⁶ et

⁶⁰⁴ *PI.*, p. 371 / *BV.*, p. 435 : « n » : « zu der sinnlichsten der Sinnlichkeiten. »

⁶⁰⁵ *PI.*, p. 263 / *BV.*, p. 308 : « n » : « kommunizierende Gefässe »

⁶⁰⁶ Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 332.

qui se manifeste par le changement de taille. Le sujet d'écriture handkéen ne sort pas des deux extrêmes de dépression et d'extase, et on le voit se chercher un corps à la limite de ses capacités sensorielles. Il oscille toujours entre le trop plein et l'évidement. Mais plutôt que de demeurer dans l'aller-retour entre l'euphorie et la panique, l'angoisse, Handke trouve une issue dans la porosité entre le genre humain et non-humain. Il fait entrer en résonance la vie animale, minérale et la vie historique, existentielle des hommes au point que les frontières entre les règnes s'amoindrissent.

Cet aspect peut être éclairé par la théorie deleuzienne des « devenirs », de concepts de « devenir-animal », « devenir-fou » ou « devenir imperceptible ». S'efforçant, dans *Logique du sens*, de définir le sens comme un « événement » plutôt que comme un « état de choses »⁶⁰⁷, Deleuze développe une pensée reposant sur la mouvance du réel. Le devenir est à cet égard ce qui ne peut être fixé et qui permet les passages d'un état à un autre, mais sans se confondre avec les états. Du point de vue de l'identité, le devenir est ce qui nous fait changer, et ce qui conteste les identités fixes. Plus tard, dans *Mille plateaux*⁶⁰⁸, Deleuze et Guattari parleront de « sujet larvaire » pour évoquer une individuation ouverte aux devenirs. Tout sujet est parcouru de « devenirs » auxquels il prête attention ou, au contraire, qu'il tente d'occulter. Comme on « devient » toujours autre chose que ce que l'on est, l'homme devient quelque chose d'inhumain, d'où l'importance du concept de « devenir-animal » qui lui permet de penser une identité en mouvement, en transit entre plusieurs identifications possibles, ou pour le dire autrement, une identité nomade. C'est le sens que l'on peut assigner à ce passage du chapitre « devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » :

Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ou des phantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si le devenir-animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien l'on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquelles passerait celui qui devient⁶⁰⁹.

À travers le parcours régressif de la protagoniste sur les terres de son enfance, l'auteur met en place un espace où les formes peuvent s'échanger et se métamorphoser. Nous touchons à la puissance proprement imaginative des textes dont l'entreprise de déréalisation donne lieu à des mécanismes métamorphiques mis en valeur par le narrateur lui-même. Ceux-ci reposent

⁶⁰⁷ Le sens est « événement » et « ne se confond ni avec les termes de la proposition, ni avec l'objet ou l'état de chose qu'elle désigne, ni avec le vécu [...], ni avec les concepts ou même les essences signifiées ». Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 31.

⁶⁰⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

⁶⁰⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 291.

sur le principe analogique, et à des actions imaginaires où s'estompe toute dualité catégorielle. Les personnages répondent à une logique de poupée gigogne, brouillant des identifications parfois bivalentes et réciproques. Tout peut alors s'inverser en figurant son envers ou son endroit. Le conte dans ce texte se caractérise essentiellement par sa dimension métaphorisante au sens où le conte, comme l'explique Fédida :

par le fonctionnement de sa métaphore, reconstruit chaque fois l'événement que l'angoisse rend innommable. Les dangers intérieurs qui surviennent « entre chien et loup », au moment de l'endormissement ou dans le silence de la béance appellent la métaphore comme le seul espace [...] où les formes peuvent s'échanger et se métamorphoser, où les actions imaginaires peuvent s'inverser en figurant leur envers et leur endroit, ou enfin les personnages sont un seul et même personnage qui permet des indications toujours bivalentes et réciproques⁶¹⁰.

Nous retrouvons, contenu dans cette citation, les principaux éléments de réflexion destinés à éclairer le principe analogique au fondement de la reconstruction/création d'un monde oublié et rendu plausible.

La métamorphose est l'un des procédés les plus fréquents et les plus souvent évoqués dans l'œuvre de Peter Handke. L'espace intervallaire de l'endormissement propre au conte, l'espace de la béance ne signifie donc pas seulement l'absence ou la privation de lieu. Au contraire, la neutralité est bien plutôt synonyme de positivité et de productivité : l'évident suscite le remplissage, voire le trop-plein, créant alors un espace que l'on peut décrire comme l'espace à la fois de la potentialité et de l'absence. S'inspirant du romantisme allemand, l'auteur suit une tendance très novalisienne de « potentialisation qualitative »⁶¹¹ qui met en place un jeu de substitutions entre les personnages et le narrateur. Les procédés de transformation et de substitution s'articulent étroitement l'un à l'autre. Par son pouvoir métamorphique, le sujet d'écriture se mue en cellule germinale à partir de laquelle se déploie le jeu des substitutions, révélant une logique de prolongement/dépassement au cœur des relations entre le sujet d'écriture, les personnages et les objets du monde, dévoilant alors la nature mythique d'un sujet transfiguré dans ses simulacres. Ces expériences métamorphiques surviennent et s'accumulent à la fin du roman, s'imposant abruptement au narrateur qui ne peut que constater : « une métamorphose », « et encore une métamorphose »⁶¹² pour ensuite laisser à la description de l'expérience existentielle et visuelle qui se produit :

On ne voyait pas encore de neige dans la région vers laquelle elle était partie. Ce fut seulement dans une flaque à ses pieds que planèrent quelques flocons, sur quoi, du fond de la flaque, une bulle s'éleva. Et puis un essaim de flocons atterrit sur une langue de sable, fondit sur-le-champ et forma sur le sable clair des cercles qui allaient en s'agrandissant. Elle

⁶¹⁰ Pierre Fédida, *Corps du vide et espace de la séance*, Paris, MJW Édition, 2012, p. 148.

⁶¹¹ Novalis, *Le Monde doit être romantisé*, trad. Olivier Scheffer, Paris, Allia, 2002, p. 46.

⁶¹² *Kah.*, p. 112 et 115 / *Kv.*, p. 152 et 156.

tendit une plume d'oiseau, que traversait la lumière, vers le ciel, comme pour prendre la mesure, puis souffla dans son harmonica : un appel, encore et encore, qui ne pouvait pas faire peur, même au plus craintif des oiseaux. (*Kah.*, pp. 114-115)

Die Gegend, in die sie aufgebrochen war, lag noch ohne ein sichtbares Schneien. Nur in eine Regenglache zu ihren Füßen schwebten dann ein paar einzelne Flocken ein, worauf vom Grund der Lache eine Blase aufstieg. Und jetzt landete ein ganzer Schneeflockenschwarm auf einer Sandstelle, auf der Stelle schmelzend und in dem hellen Sand dunkle, sich vergrößernde Kreise bildend. Sie hielt eine Vogelfeder, eine durchscheinende, zum Himmel, wie um Maß zu nehmen, und blies dann in ihre Mundharmonika: ein Rufen, wieder und wieder, das nicht verschrecken konnte, auch nicht das scheueste der Tiere. (*Kv.*, pp.157-158)

On aura reconnu le « et » du travail du rêve selon Freud, une liaison qui permet aux scènes « exubérantes » de nos nuits d'être mises côte à côte et de trouver un raccord qui permet leur « lecture » par-delà leur condensation. Au plus près de la langue, on se souvient que le psychanalyste a proposé d'utiliser cette petite conjonction pour déchiffrer les rêves, pour permettre de donner du sens à deux pensées à première vue antithétiques : « Là où, dans l'analyse, quelque chose d'indéterminé peut se résoudre par un ou bien – ou bien, on substituera à l'alternative un "et" pour l'interprétation [du rêve] [...]. Une bonne partie du travail du rêve consiste en la création de telles pensées intermédiaires, souvent fort spirituelles »⁶¹³.

L'enjeu essentiel de ces quelques lignes et de toute métamorphose, est, selon la formule de l'auteur, de « rendre connu l'inconnu ; arpenter l'espace de l'inconnu et l'agrandir »⁶¹⁴. Il s'agit de prendre la mesure du monde et de s'affranchir de la pesanteur des choses. Aux prises avec l'indéterminé, le sujet d'écriture se déploie, se déplace et se transmue dans le texte à travers la « multiplicité des résonances »⁶¹⁵ qui se déploient en orbes pour s'élever peu à peu aux dimensions de l'univers et attendre enfin un sentiment d'harmonie et de paix avec le monde. Mouvant et protéiforme, le sujet d'écriture caméléon s'approprie certaines caractéristiques de la pensée mythique dont la singularité tient justement à sa grande malléabilité ainsi qu'à sa propension à se répéter dans la différence. Il se révèle être un foyer d'échos privilégiant l'équivocité, à l'image d'un sens introuvable et cependant central qui, par son « épaisseur sémantique », « déborde de toutes parts la linéarité du signifiant » et qui transforme le sujet d'écriture en un « palais des miroirs dans lequel chaque mot renvoie en tous sens à des significations cumulatives »⁶¹⁶. À travers l'image se jouent des procédés de déplacements de condensation, voire de dramatisation qui produisent un « spectre d'identité » au long duquel,

⁶¹³ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1988, p. 76.

⁶¹⁴ Peter Handke, *Die Wiederholung*, Frankfurt am M.ain, Suhrkamp, 1986, p. 262 : « Bekanntes unbekannt machen ; den Bereich des Unbekannten abschreiten und vergrößern ».

⁶¹⁵ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1987, p. 30.

⁶¹⁶ La comparaison est de Soustelle, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 1981, p. 413.

dans les franges, se réparti le « je » qui n'est pas dans le « Moi ». Dans ces textes, la voix qui résonne d'écho en écho fonde une parole qui, telle la Chose héraclitéenne et présocratique, nourrit la dialectique du déterminé et de l'indéterminé. En plus du jeu de substitutions qu'elles mettent en place, les métamorphoses du sujet d'écriture bouleversent les codes de l'identité et de l'écriture de soi en niant tout principe de vérité, de causalité et nous obligent à ne plus penser en termes de contradictions ni d'oppositions, mais de juxtaposition ou de succession.

Les modalités de perception du réel chez Handke conditionnent donc un rapport à l'espace qui se rapproche des théories de Deleuze. Le philosophe français concevait l'espace avant tout comme l'expression d'une surface et d'étendue et amorçait par ce biais une rupture avec les catégories et représentations habituelles de l'espace. Cette conception de la spatialité, qui présente maintes similitudes avec celle du Moyen-âge, pense l'espace au travers de la distance et la distance est ce qui manifeste la différence. Cela veut dire que l'esprit repère que des objets (des idées) diffèrent parce qu'ils sont spatialement disjoints. En un sens, la disposition, l'organisation spatiale, la répartition deviennent un facteur de la production du sens. L'espace permet la génération du sens en tant qu'il est surface sur laquelle des dispositions non identiques sont repérables. Dans *Logique du sens*, Deleuze s'écarte assez nettement des idées de profondeur originelle et ultime, il se dégage plus radicalement que jusqu'alors d'une philosophie de l'origine et il commence à se poser la question d'une forme de matérialité positive de la spatialité : la distance. Il écrit ainsi que « la pensée a une géographie avant d'avoir une histoire ⁶¹⁷ ».

Juliane Vogel ⁶¹⁸ met ainsi en avant la référence implicite au personnage de Makarie dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, dans le roman *Mon Année dans la baie de personne*. Dans cet article, l'universitaire allemande met en parallèle les mouvements du narrateur dans l'espace périphérique que constitue la baie avec ceux du personnage goethéen dont

[l']âme et [le] corps ne voyaient pas seulement le mouvement des corps céleste, mais ils se mouvaient avec eux. Depuis son enfance, cet être singulier tournait d'une manière inconcevable autour du soleil. Ce ne fut qu'après de longues expériences, qu'on découvrit que ce mouvement s'opérait en spirale tendant vers la circonférence, et par conséquent en s'éloignant toujours davantage du point central.

Im Geiste, der Seele, der Einbildungskraft hegt sie, schaut sie es nicht nur, sondern sie macht gleichsam einen Teil desselben; sie sieht sich in jenen himmlischen Kreisen mit fortgezogen, aber auf eine ganz eigene Art; Sie wandelt seit ihrer Kindheit um die Sonne, und zwar, wie nun

⁶¹⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.* 152.

⁶¹⁸ Poesie der Ränder, Juliane Vogel, Wirkung in der Ferne », Klaus Amann, Fabjan Hafner et Karl Wagner, *Peter Handke, Poesie der Ränder*, Wien, Böhlau, 2006, p. 167-180.

entdeckt ist, in einer Spirale, sich immer mehr vom Mittelpunkt entfernend und nach den äußersten Regionen hinstrebend⁶¹⁹.

Le principe de force centrifuge parfaitement formulé ici est prolongé plus tard dans le livre par le télescope et l'observatoire astronomique situé dans le château de Makarie. Wilhelm y découvre l'immensité du cosmos et devient, en tant qu'œil rivé au télescope, « le pur point médian » (« *reiner Mittelpunkt* »), autrement dit point de jonction entre le microcosme et le macrocosme. Peter Handke reprend ce passage dans *Mon Année dans la baie de personne* à ceci près cependant qu'il remplace l'expérience de Wilhelm par une image décentrée du *cosmos*.

L'espace périphérique, dont la banlieue livre une représentation paradigmatique, constitue l'espace de l'errance en tant qu'il s'agit d'un mouvement privé de centre. Contrairement aux personnages des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, les trajectoires ne peuvent prétendre à la circularité des orbites stellaires puisque leur centre est non seulement déplacé dans les marges, mais également situé dans le non-lieu de la banlieue, dans un espace marqué par le vide, l'absence et incapable de constituer le centre d'un système cosmique. Le dispositif optique mis en place par Peter Handke, en abolissant la perspective albertienne et le regard de l'individu comme point médian, orchestre alors un ensemble de trajectoires davantage nomades que dérivatoires. En effet, si la dérive implique l'idée de déplacements sans destination, aléatoires et anarchiques, le nomadisme permet de saisir le mouvement de ces *perpetuum mobile*. Récréant, selon Juliane Vogel, une « constellation au sens propre du terme », l'universitaire décrit parfaitement les déplacements tels qu'ils s'effectuent dans l'espace lisse et tels que le comédien de *La Grande chute* en fait l'expérience lorsqu'il pénètre dans la forêt.

Absence de chemin et sans-abri. [Ces nomades] dressaient leurs tentes au profond des buissons et derrière les chicots d'arbres, et, depuis sa dernière traversée de la forêt, elles semblaient s'être multipliées. Il les contournait à chaque fois, jusqu'à ce qu'il remarque qu'elles étaient toutes abandonnées. Il ne risquait plus désormais [...] de déranger les cercles, si toutefois c'en étaient, de ces gens qui sans laisser d'adresse avaient quitté le monde des hommes [...] (GC., p. 35)

Weglosigkeit und Obdachlose. Die hatten tief im Buschwerk und hinter den Bruchstämmen ihre Zelte, und seit seinem letzten Walddurchqueren schienen sie sich vervielfacht zu haben. Er machte jeweils einen Bogen um sie, bis er merkte, daß sie sämtlich verlassen waren. Nun störte er nicht mehr, noch dazu einer im Wald mit Anzug und Krawatte, die Kreise, wenn es denn welche waren, der auf Nimmerwiederkehr auf der Menschenwelt [...]. (GF., pp. 49-50)

⁶¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelms Meister Wanderjahre, Sämtliche Werke*, t. 10, Frankfurt am Main, Bibliothek deutscher Klassiker, 1989, p. 736 ; Johann Wolfgang von Goethe, *Les Années de voyage de Wilhelm Meister, Œuvres de Goethe*, vol. VII, trad. Jacques Porchat, Paris, 1860, p. 409.

CHAPITRE 4

REAPPRENDRE A VOIR

Pour faire face à la tyrannie du visible, il importe donc d'adopter une démarche qui interroge la réalité, qui la met en crise et qui réintroduit le principe d'incertitude. Aller à rebours de la « rhétorique de la certitude », telle est notamment l'entreprise de Georges Didi-Hubermann qui entend conjurer le repliement du visible sur le lisible tel que les discours scientifiques positiviste et héritiers de Kant l'ont fait. Ces systèmes de pensée postulent en effet que

la représentation fonctionne unitairement, qu'elle est un miroir exact ou une vitre transparente, et qu'au niveau immédiat (« naturel ») ou bien transcendantal (« symbolique ») elle aura su traduire tous les concepts en images, toutes les images et concepts. Qu'enfin tout colle parfaitement et tout coïncide dans le discours du savoir. Poser son regard sur une image de l'art devient alors savoir dénommer tout ce qu'on voit – en fait : tout ce qu'on lit dans le visible ⁶²⁰.

De cette conception de la représentation découle « une [...] fermeture du visible sur le lisible et de tout sur le savoir intelligible » ⁶²¹. La volonté d'assigner aux images de « nouvelles fins », à savoir l'imitation des choses, va de pair avec une conception de la vérité reposant sur le modèle de la métaphysique classique d'un rapport d'adéquation entre l'image et la chose (*adaequatio rei et intellectus*) que l'historien de l'art ramène au principe d'une omnitransductibilité des images ⁶²².

Aux yeux de Didi-Huberman, cette sémiologie s'avère cependant « incomplète », puisqu'elle réduit le travail de l'image à « la seule transmission de savoirs – visibles, lisibles ou invisibles », alors « qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglie de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. » ⁶²³ Pour accéder à ces savoirs enfouis dans les images, il faut un regard qui accepterait de ne pas figer le sens dans l'évidence et le manifeste, un regard sensible à la déchirure et à l'obscurité constitutives de l'image. Cette capacité de « dessaisissement », autrement dit la capacité de « se

⁶²⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 11.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibidem*, p. 25.

dessaisir de l'image et de son savoir sur elle » pour « se laisser plutôt saisir par elle »⁶²⁴, requiert une nouvelle phénoménologie du regard qui, par le jeu du proche et de lointain, les mouvements d'approche et d'éloignement, serait à même de suivre la loi de l'image, sa dialectique de manifestation puis de disparition de l'image, son obscurité essentielle.

Le nouveau type d'espace qui se dessine dans ces textes est indissociable d'un nouveau régime de l'image. Plus précisément, le changement de spatialité implique la mise en place d'une nouvelle perspective qui détermine de nouveaux dispositifs destinés à sauver l'image. Le dernier chapitre contenait déjà des éléments de solution puisque derrière les dynamiques orchestrant la ressemblance dissemblable affleurerait à la surface du texte et des images le principe d'indécidabilité et d'« indiscernabilité »⁶²⁵ qui constitue, pour Rancière, le nœud de la dialectique de l'image et, partant, un premier jalon vers le « sauvetage » de l'image. Il définit en effet l'image « ostensive » par la puissance lumineuse d'un face-à-face, signe que « [la] présence s'y dédouble en en présentation de la présence » dans la mesure où

[face] au spectateur la puissance obtuse de l'image comme être-là-sans-raison devient le rayonnement d'une face conçue sur le modèle de l'icône comme le regard de la transcendance divine. Les œuvres des artistes [...] sont isolées dans leur simple heccéité. Mais cette heccéité se dédouble aussitôt. Les œuvres sont autant d'icônes attestant un mode singulier de la présence sensible, soustrait aux autres manières dont des idées et des intentions disposent les données de l'expérience sensible⁶²⁶.

Qu'elles soient « nues », « ostensives » ou « métamorphiques », les images sont toutes travaillées par la même dialectique résidant dans la capacité à « présentifier la présence », à faire advenir cette « pure présence qui n'est pas celle de l'art mais bien celle de l'Image qui sauve. »⁶²⁷ Ce n'est qu'à la condition que le Verbe se fasse chair que le texte peut témoigner de l'Autre originaire. Rancière mentionne à ce titre Godard qui, dans ses *Histoire(s) du cinéma*, oppose « au pouvoir mortifère du Texte, la vertu vivante de l'Image, conçue comme une toile de Véronique où s'imprimerait le visage originaire des choses. »⁶²⁸

La primauté accordée à la surface et à l'étendue, à la distance au détriment de la profondeur n'est cependant pas seulement le signe d'un changement paradigmatique synonyme d'anéantissement de l'individu dans le grand Dehors. Deleuze lui-même précise que ce n'est pas le cas. Au cours de ses écrits, le philosophe affine sa conception et finit par penser l'espace de façon un plus affirmative et positive, en écrivant qu'

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, la Fabrique, 2003, p. 36.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 32.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁶²⁸ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 38.

il s'agit d'une distance positive des différents : non plus identifier deux contraires au même, mais affirmer leur distance comme ce qui les rapporte l'un à l'autre comme " différents ". L'idée d'une distance positive en tant que distance (et non pas distance annulée ou franchie) nous paraît l'essentiel parce qu'elle permet de mesurer les contraires à leurs différences finies au lieu d'égaliser la différence à une contrariété démesurée et la contrariété à une identité elle-même infinie ⁶²⁹ .

L'espace est pensé au travers de la distance et la distance est ce qui manifeste la différence. Cela veut dire que l'esprit repère que des objets (des idées) diffèrent parce qu'ils sont spatialement disjoints. En un sens, la disposition, l'organisation spatiale, la répartition deviennent un facteur de la production du sens. L'idée s'impose alors que cette esthétique de la surface et de la superficie ouvrirait à une autre profondeur et à une reconstruction du visuel.

Pour tenter de conjurer ce « vertige de l'espacement » ⁶³⁰ qui affecte le sujet, il faut donc le saisir dans son mouvement paradoxal et contradictoire car « [éloigner] veut [alors] dire faire disparaître le lointain, c'est-à-dire l'éloignement de quelque chose, veut dire approche » ⁶³¹ . En effet, convoquer l'invisible chez Peter Handke, revient en réalité à transformer le rapport proche-lointain et à mettre ainsi en cause la structure fondamentale de l'espace et du temps. Ce qui est en jeu dans cette dialectique, c'est, pour reprendre la formule de Lacan, l'idée d'une « schize de l'oeil et du regard », autrement dit de « l'antinomie du regard et de la vision » ⁶³² , qui permet de dépasser la visibilité manifeste des choses, pour en percevoir la visibilité secrète. Il nous faut dès lors concevoir un espace qui mobilise le regard, mais empêche la vision, et ce, en recourant à des procédés intermédiaires. En effet, non seulement cette écriture de l'espace ébranle l'habituelle ligne de partage entre les arts plastiques, visuels et la littérature, mais elle doit également être conçue comme un dispositif qui, en agençant les lignes de forces traversant l'espace et le sujet dans une situation et un milieu donnés, ouvre le texte sur de nouvelles possibilités de voir, sur de nouvelles visibilités ⁶³³ . Accentuant l'effet de défamiliarisation et de distanciation, « l'espace retourne [alors] la vue contre elle-même » en la projetant dans « cette autre région où la distance nous tient » ⁶³⁴ . Le nouveau modèle perceptif proposé par Peter Handke n'est donc pas le résultat d'une contemplation que l'on a parfois tirée vers le mysticisme. Nous rejoignons sur ce point Clemens Peck qui explique à propos de *Don Juan*, que

⁶²⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.* 202.

⁶³⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 28.

⁶³¹ Martin Heidegger cité par Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Paris, Editions du Cerf, 2013, p. 199.

⁶³² Jacques Lacan, *Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990, p. 65

⁶³³ Ainsi Bernard Vouilloux définit-il le dispositif comme un « agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilités qui lui-même résulte de l'investissement d'un ensemble de moyens appelé à fonctionner stratégiquement au sein d'une situation (d'un champ de forces) donnée », Vouilloux, Bernard, « Du dispositif », in Philippe Ortel (éd.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*. Paris, L'Harmattan, 2008. p. 28.

⁶³⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 356.

La vision spatiale et les 'éclats de temps présent' signalent leur présence dans l'œuvre non seulement lorsque l'auteur évoque des techniques de contemplation ou les philosophes qu'il prend pour modèles, tels Baruch de Spinoza ou Blaise Pascal, ils sont également le produit des rapports intermédiaux. Le médium technique n'apparaît alors pas simplement sous la forme de l'objet décrit, mais se mêle aux procédés narratifs pour maintenir les lieux « ouverts ».

Räumliches Sehen und 'Jetzt-Zeiten' werden im Werk von Peter Handke nicht nur durch Techniken der Kontemplation oder philosophische Vorbilder wie Baruch de Spinoza und Blaise Pascal angedeutet, sondern realisieren sich auch im intermedialen Bezug. Dabei erscheint das technische Medium nicht nur als beschriebenes Ding, sondern spielt sich [...] selbst ins Erzählverfahren ein, um Orte 'offen' zu halten ⁶³⁵.

Les dispositifs scopiques seraient donc la réponse au chaos qui désorganise la réalité par leur capacité à ouvrir l'image. La littérature a ainsi une fonction de dévoilement dialectique, qui se fait dans un mouvement d'approche et d'éloignement reprenant mimétiquement le mode d'apparition du réel. Cette démarche qui tout à la fois interroge, met en doute, un dialogue entre le réel et son écriture qui invite à convertir son regard et son rapport au monde. Pour ce faire, nous étudierons successivement les arts photographique, pictural, plastique et cinématographique. Chacun de ces médias mobilise des ressources qui lui sont propres et élabore un dispositif scopique

1. La photographie

L'ouverture de l'image et le renversement des modalités perceptives et représentationnelles habituelles s'opère tout d'abord par un dispositif scopique emprunté à la photo. Dans *La Chambre claire*, Barthes avait déjà associé cet art à une « science de sujet » située au-delà de tous les cadres de pensée issus de la sociologie, de la sémiotique ou bien encore de la psychanalyse ⁶³⁶. Peter Handke rejoint le structuraliste français sur l'idée de la photographie comme « art inclassable » ⁶³⁷ puisqu'il évoque, dans le discours qu'il tient lors de la remise du prix Büchner, de la faculté qu'elle a à « déconstruire les concepts » (*begriffsauflösend*), idée qu'il explicite en prenant l'exemple d'une photo :

⁶³⁵ Clemens Peck « Das Abenteuer der Bilder. Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* », *Schreiben als Weltentdeckung*, p. 145.

⁶³⁶ Roland Barthes explique en effet que « la Photographie se dérobe », évoquant notamment les répartitions « empiriques (Professionnels/Amateurs), ou bien rhétoriques (Paysages/Objets/Portraits/Nus), ou bien esthétiques (Réalisme/Pictorialisme) » auxquelles on a souvent voulu la réduire pour en saisir l'essence, sans oublier de mentionner les disciplines « historiques ou sociologiques » quelques pages plus loin. Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 14-15.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 18.

Il y a bien des années, je regardais l'un de ces photos de camp de concentration, déjà devenues usuelles : quelqu'un la tête rasée, avec de grands yeux et les joues creusées, était assis sur un tas de terre au premier plan. Une fois de plus ! Et je contemplais la photo avec curiosité, mais déjà sans souvenirs ; cet être humain photographié s'était volatilisé en un symbole interchangeable. Tout à coup, je remarquai ses pieds. Ils étaient tournés l'un vers l'autre et se touchaient par la pointe, comme parfois les enfants, et, à voir ces pieds, je sentis la pesante fatigue qui est l'un des manifestations de la peur. Est-ce une expérience politique ? Toujours est-il que la vue de ces pieds tournés l'un vers l'autre nourrit ma fureur et mon horreur depuis des années, jusqu'au sein des rêves et jusqu'au sortir des rêves, et c'est elle aussi qui me rend capable de perceptions pour lesquelles, à cause des concepts usuels qui veulent amener le monde à un point une fois pour toutes définitif, je serais resté aveugle. Je suis convaincu du pouvoir qu'a la pensée poétique de dissoudre les concepts et donc de ce qu'elle contient de force d'avenir.

Vor vielen Jahren schaute ich eines der schon üblich gewordenen KZ-Photos an: Jemand mit rasiertem Kopf, großäugig, mit hohlen Wangen, saß da auf einem Erdhaufen im Vordergrund, wieder einmal, und ich betrachtete das Photo neugierig, aber schon hatte ohne Erinnerung; dieser photographierte Mensch hatte sich zu einem austauschbaren Symbol verflüchtigt. Plötzlich bemerkte ich seine Füße: Sie waren mit den Spitzen aneinandergestellt, wie manchmal bei Kindern, und jetzt wurde das Bild tief, und ich fühlte beim Anblick dieser Füße die schwere Müdigkeit, die eine Erscheinungsform der Angst ist. [...] Jedenfalls belebt der Anblick dieser aufeinander zeigenden Füße über die Jahre hinweg meinen Abscheu und meine Wut bis in die Träume hinein und aus den Träumen wieder heraus und macht mich auch zu Wahrnehmungen fähig, für die ich durch die üblichen Begriffe, die immer die Welt der Erscheinungen auf einen Endpunkt bringen wollen, blind geblieben wäre. Ich bin überzeugt von der begriffsaflösenden und damit zukunftsächtigen Kraft des poetischen Denkens⁶³⁸.

L'expérience que Peter Handke a vécue devant la photo est la découverte du *punctum* tel que Roland Barthes le théorise. Partant des affects qu'il éprouve lorsqu'il regarde une photo, le sémioticien en vient à distinguer deux éléments : le *studium* et le *punctum*. Le premier ne désigne pas tant « l'étude » qu'une « application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. »⁶³⁹ Il relève d'un intérêt humain et général, « dont l'émotion passe par un relais raisonnable d'une culture morale et politique. »⁶⁴⁰ Le *studium* obéit aux règles du savoir courant qui plaquent sur les photos des grilles de lecture usuelles héritées de conventions socio-rhétoriques (photos de reportage, de famille, érotiques par exemple). Ces photos peuvent tout au plus choquer le regard, mais en aucun cas troubler. Or telle est précisément la puissance du *punctum*, qui exprime la résistance de quelque chose qui « point », de l'élément du singulier, de l'unique et qui, comme le montre très bien la citation de Peter Handke,

vient casser (ou fendre) le *studium*. Cette fois ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium* c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer [...]). Ce second élément qui vient déranger le *studium*, le j'appellerais donc le *punctum* ; car *punctum* c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache,

⁶³⁸ Peter Handke, « Die Geborgenheit unter der Schädeldecke », *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 76 / Georges Arthur Goldschmidt, *Peter Handke*, Paris, Seuil, 1988, p. 9.

⁶³⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 48.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

petite coupure- e aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point ⁶⁴¹.

Dans son discours, l'auteur autrichien ne décrit pas la photo, il raconte la capture de son regard par un détail qui « lui » point, qui met en jeu sa propre subjectivité, quelque chose de son intimité la plus profonde. Plus que l'analyse des photos présentes dans les textes – qui sont d'ailleurs peu nombreuses et dont nous évoquerons les caractéristiques au cours de l'analyse – il s'agira ici d'étudier ce dispositif et processus scopique tel qu'il détermine le regard de Don Juan. Nous rejoignons sur ce point l'analyse de Clemens Peck qui explique que le « Don Juan de Peter Handke n'est pas un séducteur ni un conquérant [...], mais un photographe au sens large du terme, c'est-à-dire un modeleur de lumière » ⁶⁴².

Avec ce terme, l'universitaire allemand renvoie à la *techne* de la photographie résultant de « deux procédés tout à fait distincts : l'un est d'ordre chimique : c'est l'action de la lumière sur certaines substances ; l'autre est d'ordre physique : c'est la formation de l'image à travers un dispositif optique. » ⁶⁴³ Le personnage mythique se fait alors *Operator*, celui dont « “le petit trou” par lequel il regard, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut “saisir” (surprendre). » ⁶⁴⁴ Il est vrai que les sept histoires que raconte Don Juan commencent toutes par l'ouverture d'un regard qui n'avait cependant rien d'un « regard aux aguets » (« *Späherblick* »), c'était un regard qui « paraissait éveillé, mais non pas en éveil. De plus, il ne jetait les yeux ni à gauche, ni à droite ou par-dessus l'épaule, mais sa tête dans ce mouvement de recul ne cessait d'être dirigé droit dans la direction dont il avait débouché » ⁶⁴⁵. Le regard de Don Juan fonctionne ici comme un objectif ouvert, comme une présence neutre qui a aboli toute puissance désirante ou percevante en lui, toute subjectivité préalablement constituée pour mieux laisser agir la photo dans la pique du *punctum*. À la fixité de ce regard s'ajoute également le rayonnement qui « provenait » et « se dégagait » de « Don Juan lui-même » ⁶⁴⁶ pour mieux l'assimiler à l'appareil photographique :

Jamais, il ne voulait ni ne projetait quelque chose de cette sorte. Et malgré tout, il était conscient du pouvoir ou de la signification qui allait être proclamée, au moment même où il

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 49.

⁶⁴² Clemens Peck, « Das Abenteuer der Bilder. Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* », *Schreiben als Weltentdeckung*, p. 145 : « Handkes Don Juan ist kein Verführer und Eroberer [...] sondern Fotograf im umfassenden Sinn eines ‚Lichtbildners‘ ».

⁶⁴³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 23.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ *DJr.*, p. 19 / *DJe.*, pp. 19-20 : « Doch, da schon merkte ich, daß er dabei ganz und gar keinen Späherblick hatte. Wohl erschien er mir wach, aber nicht wachsam. Auch äugte er weder nach links noch nach rechts oder über die Schultern, sondern sein Kopf zeigte in der Rückwärtsbewegung beständig geradeaus, in die Richtung, aus der er dahergelaufen war. »

⁶⁴⁶ *DJr.*, p. 12 / *DJe.*, p. 15 : « Nur daß das Strahlen um Don Juan von ihm selber kam »

dirigeait les yeux, non, l'œil, sur la femme de façon non dominatrice mais plutôt anxieusement consciente. (*DJr.*, p. 56)

Nie wollte oder gar plante er derartiges. Und trotzdem war er sich im voraus der Macht oder der Bedeutung, die proklamiert würde im selben Moment, da er die Augen, nein, das Auge auf die Frau richtete, statt etwa herrscherlich eher beinahe ängstlich bewußt. (*DJe.*, p. 74)

Devant cet œil, la femme éprouve la même angoisse que Barthes lorsqu'il devait « poser » devant l'objectif, l'angoisse devant un appareil qui transforme et mortifie irrémédiablement le corps qui livre son existence au photographe⁶⁴⁷. Devant Don Juan, la femme se trouve confrontée à l'« Intraitable » de la photo, le « Ça-a-été », ce qui s'est trouvé là, figé dans le temps immobilisé, « engorgé »⁶⁴⁸ car « sans avenir », sans « aucune protension »⁶⁴⁹.

Cette déprise du sujet dans l'impossible coïncidence du « moi » profond, « léger, divisé, dispersé » à l'image « lourde, immobile, entêtée » ne résulte pas du seul dispositif technique. De la rencontre du *Spectator* et de l'*Operator* naît en effet une troisième force en présence dans la photographie : le *Spectrum* qui émane de la réalité et revient du royaume des morts. Le regard de Don Juan matérialise sous une autre forme la « marche à reculons » qui caractérise également aux yeux de Roland Barthes, la photographie :

j'avais découvert cette photo [celle du Jardin d'Hiver représentant sa mère défunte] en remontant le Temps. Les Grecs entraient dans la Mort à reculons : ce qu'ils avaient devant eux, c'était leur passé. Parti de sa dernière image, prise l'été avant sa mort [...], je suis arrivé, remontant trois quarts de siècle, à l'image d'une enfant. [...] Certes, je la perdrais alors deux fois, dans sa fatigue finale et dans sa première photo [...]; mais c'est alors aussi que tout basculait et que je la retrouvais enfin *telle qu'elle-même* ...⁶⁵⁰

Si la photographie, pour l'écrivain français, relève de « l'impossible » dans la mesure où elle ne parvient pas dépasser la douleur du chagrin et à la transformer en deuil, elle est aussi synonyme d'un pouvoir de résurrection. La descente intime dans l'abîme du chagrin ouvre en effet le sujet à un savoir qui restitue la saveur des choses présentes et passées. C'est aussi ce qui caractérise le regard de Don Juan et en fonde le pouvoir :

C'était lui qui de son regard – et non d'être regardé, il n'avait rien de remarquable –, lui qui libérait le désir de la femme. C'était un regard qui saisissait plus et autre chose qu'elle seule, qui la dépassait et la laissait être, telle qu'elle était, et c'est pourquoi elle se savait concernée et honorée par lui : un regard qui agissait. (*DJr.*, p. 57)

⁶⁴⁷ « Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de “poser”, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir [...] Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe. Mais cette dépendance a beau être imaginaire [...], je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine ». Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 25.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 142.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 111.

Es war umgekehrt eher so, daß er mit seinem Blick – und nicht mit seinem Anblick, der kein irgendwie auffälliger war – das Begehren der Frau freisetzte. Es war ein Blick, der mehr und noch anderes erfaßte als sie da allein, der über sie hinausging und sie so sein ließ, und deshalb, wußte sie sich von ihm gemeint und gewürdigt; ein Blick, der handelte. (*DJe.*, p. 75)

Ce regard « agit » ; il est traversé par l'« énergie du deuil » (« *Trauerenergie* »)⁶⁵¹ qui non seulement alimente le geste scopique⁶⁵², mais le prépare au rôle de l'objectif, de l'*Operator* : « Le deuil était quelque chose qui le rendait indomptable et par contrecoup (ou plutôt coup pour coup) perméable et accueillant à tout ce qui pouvait arriver et, selon les besoins, invisible. »⁶⁵³ En créant une attention sans perception, une vision sans objet, la photographie montre une énergie privée d'élan et comme retenue par une intériorité qui ainsi se dévoile. C'est donc par cette métamorphose que le personnage touche à l'essence manifestée et produite par la photographie puisqu'elle débouche sur la « [p]rise de conscience de la solitude – énergie pure et inconditionnelle du désir. »⁶⁵⁴. « [E]xclamation de vérité » plus que plénitude de la présence, la photo sublime et exhausse la différence constitutive de l'objet.

Le *punctum* est bien délivrance, libération en ce qu'il fait advenir une forme de présence. Dans la maison de l'homme et de son fils, la chanteuse de *Kali* découvre une grande pièce qui faisait office d'atelier et dans laquelle se trouvaient des tableaux dont un en particulier retient son attention. La manière de regarder le tableau est cependant toute différente, comme si le regard repartait du néant, du point zéro et originelle où s'est créé ce tableau. Ce regard qui recrée le tableau imprime à l'image observée une logique photographique qui non seulement fait resurgir les détails capturés par le regard, mais suivent la scansion lumineuse. Observant la peinture « dont on ne distinguait tout d'abord [...] qu'un fragment de ciel nuageux »⁶⁵⁵,

[e]lle tira alors de son ciré une lampe de poche et éclaira d'une forte lumière la scène représentée, faisant peu à peu sortir les uns après les autres les détails du noir tout à l'heure tellement privé de matière, éclairage encore renforcé par le vernis du tableau, qui traçait un motif de pentagones et d'hexagones : une pierre sur le chemin, un brin d'herbe et une fleur au bord [...], et profondément dans l'arrière-plan – tout à l'heure encore au second plan, où surgit un personnage minuscule, un voyageur ? –, la lumière fait sortir des ténèbres apparentes tout un village en plein jour, avec tout à coup des murs clairs, des cheminées comme en train de paître. Chacun de ces détails, même ceux qui s'éclaircissaient moins, révélait une forme, arrivait à la lumière comme une forme, comme vivant. (*Kah.*, p., 111)

Sie zog nun aus ihrem Segeltuchgewand eine Taschenlampe hervor und leuchtete mit deren kräftigem Licht die Szenerie ab, wodurch allmählich noch und noch Einzelheiten schimmernd aus dem zuvor so gestaltlosen Duster traten, Schimmer verstärkt von dem Firnis

⁶⁵¹ *DJr.*, p. 40 / *DJe.*, p. 51.

⁶⁵² *DJr.*, p. 39 : « Son deuil n'était pas épisodique, mais c'était, fondamentalement, une action. » / *DJe.*, p. 49 : « Sein Trauern, nicht episodisch, sondern von Grund auf, war eine Tätigkeit »

⁶⁵³ *DJr.*, pp. 38-39 / *DJe.*, p. 48 : « Die Trauer war etwas, das ihn unbändig machte, und im Gegenzug [...] vollkommen durchlässig und aufnahmefähig für was auch geschah, und zugleich bei Bedarf unsichtbar. »

⁶⁵⁴ *DJr.*, p. / *DJe.*, p. 76 : « Bewußtwerden der Einsamkeit – Energie, reine, und unbedingte, des Begehrens. »

⁶⁵⁵ *Kah.*, p. 110 / *Kv.*, p. 150 : « Unterscheiden ließ sich auf dem Bild zunächst nur ein Stück Wolkenhimmel »

auf dem Bild, der ein Muster von Fünf- und von Sechsecken darstellte: ein Stein auf dem Weg, ein Grashalm und eine Blume am Wegrand, das Blatt- und Astwerk des Baums, ein vorher unsichtbarer Vogel hoch in den Wolken, und tief in dem Hintergrund – zuvor noch der Mittelgrund, in dem eine kleinwinzige Figur, die eines Wanderers?, auftauchte – wurde aus der vermeintlichen Finsternis dort ein ganzes Dorf, mitten am Tag, herausgeleuchtet, mit auf einmal hellen Mauern, wie eben nur am Tag rauchenden Schornsteinen, und weidenden Tieren davor. Jede dieser Einzelheiten, auch die, die weniger klar wurden, zeigten eine Form, traten als eine Form an das Licht, eine wie lebende. (*Kv.*, pp. 150-151)

Les détails apparaissent au contact de la lumière, recréant la scène du tableau perdue dans l'informe et l'indéterminé. Le dispositif photographique vise moins ici à renverser la perspective qu'à la recréer en partant de la scansion lumineuse du réel. La dialectique de l'image qui se joue dans les effets de lumière, dans cette dramaturgie du spectre lumineux ⁶⁵⁶, assure la conjuration du *punctum* par l'adoption de ce que Lacan appelle un « point géométral ». Celui-ci, selon Lacan ⁶⁵⁷, se distingue des yeux en ce que son rôle consiste à enregistrer la lumière qui émane des objets. Le monde étant premier, c'est-à-dire antérieur au sujet qui ne se manifeste que par tâches de lumière. Nous pouvons voir dans ces réflexions une explication à la présence de la lumière éblouissante qui signifierait donc en premier lieu cette manifestation originelle des choses. Dès lors la perspective est inversée puisqu'elle ne se construit plus autour du sujet comme centre de la vision (le point géométral) ; elle se construit maintenant comme diffusion à partir d'un point lumineux et moyennant les écrans qui s'interposent, elle dessine sur le tableau des ombres. Si l'on met le regard du côté du point lumineux, il disparaît dans la perspective du point géométral, puisqu'il est réduit à un point égal à zéro. On peut retourner la perspective dans l'autre sens et voir que c'est le point lumineux qui éclaire l'ensemble de l'image-écran de l'objet pour produire des ombres où le point géométral disparaît.

Outre la création d'une nouvelle perspective, le point géométral qui organise désormais la vision est puissance de conjuration de la hantise. Ce qui ne devait être qu'une simple peinture de paysage venant des Pays-Bas et datant du XVII^{ème} siècle révèle finalement tout autre chose :

Pour finir la lumière s'attarda sur une de ces formes dans l'arbre du milieu qui aurait pu être une percée vers le ciel [...]. De tous les détails mis en valeur par la lampe et animés à nouveau, cette forme-là apparut comme la plus indistincte, et à la fois la plus vivante. [...] Elle éteignit la lampe. Mais tous les détails restèrent encore un temps visibles ; scintillèrent ; formèrent et conservèrent leur relief. La peinture en tant que tout apparut comme relief. Et puis la voix de la grand-mère : « Andreja je l'ai perdu comme on perd un enfant en rêve. » (*Kah.*, pp. 111-112)

⁶⁵⁶ Cette « dramaturgie » constitue une des structures fondamentales qui rythme le récit et l'aventure. Cet aspect est particulièrement frappant dans *La Perte de l'image* puisque l'auteur autrichien joue constamment avec les intensités de lumières. Ce procédé contribue pleinement à renouveler l'art du récit dans ces textes dont nous analyserons certains aspects plus loin. Un examen plus minutieux de ces phénomènes excédant le cadre de ce travail, il sera impossible d'y consacrer une analyse plus approfondie.

⁶⁵⁷ Jacques Lacan, *Séminaire XI. Les quatre concepts de la psychanalyse*, p. 86.

Zuletzt verharrte das Licht auf so einer Form in dem Bildmittebaum, die ein Durchblick zum Himmel sein konnte [...]. Von allen durch die Lampe hervorgehobenen und neu belebten Einzelheiten erschien diese Form da als die unbestimmteste, und zugleich die lebendigste [...] Sie schaltete die Lampe aus. Aber alle die Einzelheiten blieben noch eine Zeitlang sichtbar; flimmerten nach; bildeten, und behielten, ihr Relief. Das Gemälde als ganzes erschien als Relief. Und dazu dann die Stimme der Großmutter: „Andreja ist mir verlorengegangen wie Kinder sonst im Traum. [...]“ (Kv., p. 151)

Cette peinture est hantée par l'enfant perdu qui cependant n'advient jamais à la plénitude de la présence. L'ambiguïté de cette im-présence éclaire le pouvoir de conjuration qui anime le geste scopique propre au *punctum*. De la même manière que pour Don Juan, le regard de la chanteuse est ici puissance de libération. Elle se trouve confrontée à ce qui n'est pas réellement mort ni perdu. Résoudre l'énigme de cet enfant perdu consiste donc à se rapprocher autant que possible de la perte et de l'absence, ce qui n'est possible que par le retour au point géométral qui, en rompant avec les règles perspectivistes habituelles, provoque une présence immédiate, nue et originelle. Le regard photographique est « marche à reculons »⁶⁵⁸, retour à l'origine du mystère au plus profond de la maison hantée qui réanime le spectre. La conjuration ne consiste donc pas à bannir le spectre, l'absent, mais à l'évoquer, voire l'invoquer. Le passage cité, en s'achevant sur la parole proférée par la grand-mère, montre bien toute l'ambiguïté de ce geste conjuratoire qui désigne aussi bien « l'incantation magique destinée à *évoquer*, à faire venir par la voix, à convoquer un charme ou un esprit »⁶⁵⁹ que le « “conjurement” (*Beschwörung*), à savoir l'exorcisme magique qui, au contraire, tend à expulser l'esprit maléfique qui aurait été appelé ou convoqué. »⁶⁶⁰

2. Peinture cézannienne

L'art pictural participe de ce processus, ce qui n'est guère étonnant si l'on considère l'influence considérable qu'a pu jouer Paul Cézanne dans la démarche esthétique de Peter Handke. Les strates de couleur, et les modulations chromatiques qu'elles engendrent, résultent d'une didactique du regard qui transparaît dans les descriptions handkéennes. La lecture du paysage révèle en effet une structuration interne, une syntaxe qui explicite les relations internes entre les différentes couleurs et les conditions qui en règlent la visibilité, à savoir les champs des syntaxes possibles, qui tracent la forme de l'espace chromatique, ses limites externes et ses

⁶⁵⁸ Cette caractéristique de Don Juan est évoquée pour la première fois au début du texte, *DJr.*, p. 19 : « Il alla à reculons jusqu'à elle » / *DJe.*, p. 19 : « Er ging rückwärts auf diesen zu. »

⁶⁵⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 74.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 84.

articulations internes. Outre la description phénoménologique de l'espace – entendu ici non pas au sens husserlien du terme, mais en un sens davantage hérité de Goethe et de Wittgenstein, c'est-à-dire comme une simple analyse descriptive des phénomènes sensibles –, la peinture cézannienne configure un espace bidimensionnel qui renforce l'effet d'étrangeté (*Unheimlichkeit*) du réel. Se déploie alors sous les yeux de l'observateur (personnage ou lecteur) l'espace plat du rêve où l'imaginaire du conte et l'onirisme bouleversent la structure relationnelle habituelle entre l'objet et le sujet du regard qui se fonde désormais sur l'interchangeabilité en miroir du sujet et de l'écran. Pour affronter et parcourir ce monde endeuillé par la catastrophe, le sujet handkéen doit dès lors recourir à de nouvelles pratiques cheminatoires. Ainsi la banquière se retrouve-t-elle confrontée, dès le début de son voyage dans la Sierra de Gredos, à un paysage ravagé par un ouragan. Elle se voit obligée de recourir à une « allure étrange » et « merveilleuse » (« *merkwürdiges* », « *wundersames Gehen* »)⁶⁶¹ pour dépasser la vision apocalyptique de ce lieu, refusant de « reculer devant la peur de saisir la scène dans son ensemble »⁶⁶². Si l'esthétique du pan ramène le regard au travail de la figurabilité et nous met en contact avec les processus métamorphiques du sans-fond et de l'indéterminé, elle ne doit pas être réduite à cela. Handke y voit, essentiellement à partir de *La Leçon de la Sainte-Victoire* une solution justement au chaos qui désorganise et défigure la réalité. L'écroulement de l'illusion représentative menée par l'esthétique cubique développée par Cézanne ouvre ainsi à une nouvelle vision qui repose sur deux caractéristiques essentielles de cet esthétique : l'art de la composition et l'agencement rythmique de l'image.

À travers le recours à un art pictural cézannien, Handke affirme un art de la composition, de la co-existence et coprésence physique, voire une synchronie par friction, mélange et contact, entre réalités hétérogènes. Elle est en même temps la condition pour le renouvellement du regard et ouverture à une nouvelle phénoménologie de la perception que Arlette Camion résume ainsi :

Le regard de Cézanne est plus que le regard d'enfant ou que le regard tiers [...] : il n'est pas singularité d'une perception, ni promesse d'un ordre autre, il est vision de l'essence même de l'espace, où s'abolit l'écart entre le Dehors et le Dedans, entre le vécu et le réel, entre le Moi et le Monde. Cézanne fait non seulement comprendre, mais voir à Handke comme autrefois à Rilke la réalité de la cohésion spatiale⁶⁶³.

⁶⁶¹ *PI.*, p. 60 / *BV.*, p. 64.

⁶⁶² Arrivée sur place, la banquière se pose la question suivante : « Ou bien son regard n'avait-il pas osé mesurer l'étendue du désastre? », *PI.*, p. 61 / *BV.*, p. 65 : « Oder hatte der Blick nur davor zurückgeschreckt, sie alle mit einem Mal aufzunehmen? ».

⁶⁶³ Arlette Camion, « Peter Handke, une question de regard », *Germanica* [En ligne], 10 | 1992, mis en ligne le 03 avril 2014, consulté le 14 mars 2016. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2100> ; DOI : 10.4000/germanica.2100

Voir l'essence de l'espace qui serait délivrée dans sa cohésion spatiale, cela nécessite, avant de nous pencher plus avant sur la nouvelle phénoménologie mise en place, d'envisager cette vision avant tout comme une « lecture » de la nature : voir à nouveau implique avant tout de restaurer la lisibilité du réel, comme l'a bien compris Cézanne :

Lisons la nature ; réalisons nos sensations dans une esthétique personnelle et traditionnelle à la fois. Le plus fort sera celui qui aura vu le plus à fond et qui réalisera pleinement, comme les grands Vénitiens. [...] Lire la nature, c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie ⁶⁶⁴.

L'injonction cézannienne rejoint alors les modèles allemands dont s'est également inspiré Peter Handke pour formuler et développer son projet d'une « nouvelle vision » ⁶⁶⁵. La reprise par Cézanne du *topos* du « livre de la nature » s'inscrit en effet parfaitement dans la lignée des principes énoncés par certains penseurs et écrivains allemands du XVIII^e siècle au premier rang desquels figurent Goethe et Novalis qu'il cite d'ailleurs explicitement à ce sujet dans *Le Poids du monde* : « “La perceptibilité est une attention” (Novalis) : une attention qui part de l'objet perceptible. Mon envie d'aller dans la rue comme désir d'expérimentation. (“ Il ne faut rien chercher derrière les phénomènes : ils sont eux-mêmes la leçon.” (G) » ⁶⁶⁶. De la même manière que Cézanne s'oppose aux impressionnistes à qui il reproche de réduire l'acte de peindre à une simple collection et addition de données perçues par l'œil pour en faire une somme de points colorés isolés, Goethe comprend l'acte de lire comme l'acte complexe de l'aperception et du déchiffrement. Nous pouvons ainsi noter une similitude supplémentaire entre le peintre français et l'écrivain allemand dans la manière de travailler : à l'aveu qu'il « procède très lentement, la nature s'offrant à [lui] très complexe ; et les progrès à faire sont incessants » devant « la diversité du tableau de la nature » ⁶⁶⁷, répond la méthode décrite par Goethe dans une lettre à Herder et consistant en une « application à voir et à enregistrer les choses comme elles sont » et une « constance à [s]e laisser instruire par [s]es yeux » ainsi que d'un « éloignement absolu de toute prétention » qui lui « servent de nouveau à merveille » et lui « font goûter en silence une grande félicité. » ⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ Paul Cézanne, *Conversations avec Cézanne*, trad. Ann Hindry et Philippe Ivernel, éd. P. M. Doran, Paris, Macula, 1978, p. 36.

⁶⁶⁵ Pour une analyse plus détaillée qu'ont pu jouer les auteurs du XVIII^e siècle dans la conception de la vision handkéenne, nous renvoyons à l'ouvrage de Roland Borgards, *Sprache als Bild: Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*, München, Wilhelm Fink, 2003.

⁶⁶⁶ Peter Handke, *Das Gewicht der Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 302 : « “Die Wahrnehmbarkeit eine Aufmerksamkeit” (Novalis) : Eine Aufmerksamkeit ist, die von dem wahrnehmbaren Objekt ausgeht ; meine Lust auf die Straße zu gehen, als Experimentierlust (“Man suche nur nichts hinter den Phänomenen ; sie selbst sind die Lehre” (G.) » [je traduis]

⁶⁶⁷ Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1978, p. 301.

⁶⁶⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Le voyage en Italie*, trad. Jacques Porchat et Jean Lacoste, Bartillat, Paris, 2003, p. 186 ; « Meine Übung, alle Dinge, wie sie sind, zu sehen und zu lesen, meine Treue, das Auge licht sein zu lassen,

Cette volonté de restaurer la lisibilité du monde procède d'un apprentissage qui nécessite de déshabituer son regard, de le dessaisir pour percer la surface des choses. Il s'agit pour cela de retourner à une enfance du regard qui permettrait un travail de défamiliarisation consistant à réintroduire de « l'énigme » (« *Rätsel* ») » face à la « familiarité croissante » (« *steigende Vertrautheit* ») qui éloigne l'homme du monde en lui retirant la faculté de « s'étonner » et de percevoir *l'autre* » (« *das Staunen über jenes Andere* »)⁶⁶⁹. La défamiliarisation porte avec elle l'idée que la littérature n'a pas pour but de reproduire le visible, mais de créer une vision renouvelée des choses. Ainsi la banquière, lorsqu'elle rencontre l'enfant inconnu dans l'avion, apprend-elle, un court instant, à devenir cet « enfant « désordonné » et collectionneur dont parle Walter Benjamin et qui, plutôt que de faire l'inventaire et la classification du réel, reste à l'affût de toute trace et « ne connaît rien de stable » devant le catalogue ouvert du monde visible⁶⁷⁰. Dénouant le havresac de la protagoniste comme Rimbaud nous invitait à ouvrir le « buffet »⁶⁷¹, l'enfant commence par sortir quelques objets de ce « fourbi »⁶⁷² qui tous rappellent le passé de la banquière et en particulier sa fille disparue. Il ouvre par ce geste une véritable « collection d'oublis » où le suranné, l'oublié, le démodé, le perdu se muent en une véritable présentification de l'absence, du révolu. Lire ne revient donc pas seulement à affronter la diversité du réel. Il s'agit également de réauratiser le quotidien et de retrouver l'expérience authentique des choses. C'est d'ailleurs le sens de la longue tirade que tient l'enfant à la banquière à propos de l'argent. Il y explique notamment que si son argent revêt une telle valeur à ses yeux, c'est surtout parce que, contrairement à l'argent des autres, ce n'est pas de l'« argent sale ». Son argent, qui n'a pas « [transité] par telle ou telle personne » est donc de l'argent « propre », « [e]t même si, par extraordinaire, tel ou tel billet, dans les mains de son précédent détenteur, était effectivement

meine völlige Entäußerung von aller Präention machen mich hier im Stillen glücklich. »Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke. Bd.XI, Autobiographische Schriften. III*, München, Beck, 1999, p. 134.

⁶⁶⁹ Theodor W Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 181.

⁶⁷⁰ « La vie est pour lui comme dans les rêves : il ne connaît rien de stable ; tout ce qui lui arrive, c'est, croit-il, une rencontre, un choc. Ses années de nomade sont des heures dans la forêt du rêve. C'est là qu'il traîne sa proie [...]. Ses tiroirs doivent devenir arsenal, zoo, musée du crime, crypte. « Ranger », c'est anéantir un édifice plein de marrons avec leurs épines (ce sont des masses d'arme), de papiers d'étain (un trésor en argent), de cubes de bois (autant de cercueils), de cactus (des totems), et de pièces en cuivre (des boucliers). », Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, Lettres nouvelles, 1978, p. 194.

⁶⁷¹ Dans ce poème, Rimbaud décrit, dans la première strophe, une « vieux buffet sculpté » qui recèle cependant de véritables trésors sitôt qu'on l'ouvre et l'explore : « Tout plein, c'est un fouillis de vieilles vieilleries, / De linges odorants et jaunes, de chiffons / De femmes ou d'enfants, de dentelles flétries, / De fichus de grand'mère où sont peints des griffons ; / - C'est là qu'on trouverait les médaillons, les mèches / De cheveux blancs ou blonds, les portraits, les fleurs sèches / Dont le parfum se mêle à des parfums de fruits. / - Ô buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires, Et tu voudrais conter tes contes, et tu bruis / Quand s'ouvrent lentement tes grandes portes noires. »

⁶⁷² *PI.*, p. 110 / *BV.*, p. 124: « Und schon lagen einige ihrer Siebensachen auf dem Klapp Tischchen vor ihm. »

sale, il était lavé en un tournemain »⁶⁷³ sitôt en sa possession. Geste profondément didactique et naïf au sens étymologique du terme, le regard de l'enfant amorce le retour à un état natif de la perception et du rapport au monde. Il s'agit alors de réauratiser les choses, de produire une expérience où « nous nous assurons seuls du proche et du lointain, et jamais l'un sans l'autre »⁶⁷⁴. La distanciation et la défamiliarisation opérées par le regard de l'enfant rompent avec l'idée d'une fixité et d'une identité des choses pour faire place à l'altération et aux métamorphoses du réel provoquant ainsi un effet d'étrangeté qui fait revenir l'aura au premier plan. Sous le regard naïf,

[tous] les présents s'irisent de comique. En même temps, on se pénètre de leur aura.[...] Premièrement, l'aura authentique apparaît sur toutes les choses. Pas seulement sur certaines, comme les gens se l'imaginent. Deuxièmement, l'aura se modifie entièrement et de fond en comble à chaque mouvement que fait la chose dont le mouvement est l'aura. Troisièmement, l'aura authentique ne peut en aucune façon être pensée comme le nimbe magique et spiritualiste impeccable que les livres mystiques vulgaires reproduisent et décrivent⁶⁷⁵.

Face au monde de l'indétermination et confronté à l'impossibilité d'assigner un sens au réel, le regard handkéen mobilise une autre forme de savoir, un savoir paradoxal reposant sur *l'idiotes*, autrement dit, si l'on se réfère à l'étymologie de ce mot comme le fait Clément Rosset⁶⁷⁶, à la simplicité et à l'unicité d'un monde saisi dans ses singularités.

Lire le réel pour l'enfant ne se réduit donc pas à un simple enregistrement des données visuelles de la réalité. C'est aussi une manière manipuler les images, de les posséder sans aucun autre intermédiaire (comme l'explique la métaphore de l'argent), et donc de les habiter en y insufflant de la poésie. De ce point de vue, la bande-dessinée que l'enfant lit à la fin du passage, reprend le paradigme du livre d'enfant et de l'abécédaire. Redécouvrant le pouvoir de nommer les choses avec le dictionnaire arabe de la fille de la banquière, l'enfant « s'éveille » à la réalité visible et « poursuit ses rêves » dans l'univers *voyant* de son imagination⁶⁷⁷, suivant un rythme qui lui est propre :

Il avait déjà lu les bandes dessinées au début du voyage, et les relisait à présent. Il feuilletait sa petite revue rapidement, mais il était pourtant évident qu'il ne perdait pas une miette de ce qu'il lisait. Il dévorait les images des yeux ; après chaque petite séquence, un battement de paupières. À la fin de chaque histoire, malgré tout, il allait un peu plus lentement. Et

⁶⁷³ *PI.*, p. 114 / *BV.*, p. 129: Und selbst wenn ein Schein etwa in der Hand seines vorigen Inhabers wirklich wahr ein schmutziges gewesen war, so wurde er, als mein Geldschein, im Hand-Umdrehen reingewaschen.

⁶⁷⁴ Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 187.

⁶⁷⁵ Walter Benjamin, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, trad. Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p. 56.

⁶⁷⁶ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

⁶⁷⁷ Walter Benjamin, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, éds. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p.145.

lorsque l'histoire était finie, il ne passait tout de suite à la suivante, mais s'arrêtait un moment, restait immobile, avec ses yeux à fleur de tête, comme de verre [...]. (*PI.*, p. 116)

Es hatte die Bildgeschichten schon am Anfang der Reise gelesen und las sie jetzt noch einmal. Es blätterte zügig, und doch war es klar, daß es jede einzelne Station ganz in sich aufnahm. Es schluckte Bild für Bild mit den Augen; nach jedem da erzählten Vorgang ein Wimpernzucken. Nur gegen Ende jeweils einer Geschichte wurde es langsamer. Und war die Geschichte aus, ging das Kind nicht etwa sofort über zur folgenden, sondern hielt eine Zeitlang inne, reglos, mit vorstehenden Augäpfeln wie aus Glas. (*BV.*, p. 131)

Ce livre d'images devient une délectation pour l'enfant qui éprouve alors comme une voracité devant les images, découvrant dans l'agencement des séquences de la bande-dessinée une multiplicité de virtualités, de combinaisons. Cette ivresse de l'image imprime à la lecture un rythme, un contre-rythme plus précisément qui, défiant l'allure de l'avion, devient un mouvement de monde synonyme de conversion à une nouvelle réalité, à un nouveau regard. Non seulement « [l]avion roulait désormais de plus en plus lentement [...], comme pour un tour de bienvenue »⁶⁷⁸ – geste bienveillant conjurant une éventuelle fascination mortifère de l'image – mais il ouvre également à la banquière un monde jusque-là inexploré. Le « battement de paupières » qu'effectue l'enfant « après chaque petite séquence » est reproduit par la protagoniste, lui permettant par ce biais de discerner de nouvelles singularités dans le paysage pourtant bien connu de la Sierra de Gredos, des détails qui lui avaient échappé jusqu'à ce jour : « Elle ferma les yeux ; les rouvrit aussitôt. Une mouette d'un blanc d'écume passait à présent devant le hublot, alors qu'on se trouvait pourtant au cœur du plateau ibérique. »⁶⁷⁹

Il ne suffit pas de nommer ou dénommer le monde, il faut également en fonder l'abécédaire et se laisser emporter par la *lectio* du livre d'images. Lire le réel équivaut alors ici à le légèrer, à le couvrir d'une écriture qui est moins figement du sens et de la réalité dans le geste scriptural ou recouvrement du réel par des signes, comme le proposait déjà Walter Benjamin :

Die schreibende Hand hängt im Gerüst der Linien wie ein Athlet im schwindelnden Gestänge der Arena [...]. Beachte die Hand, wie sie auf dem Blatt die Stelle sucht, wo sie ansetzen will. Schwelle vor dem Reich der Schrift. Die Hand des Kindes geht beim Schreiben auf die Reise. Eine lange Reise mit Stationen, wo sie übernachtet. Der Buchstabe zerfällt in Stationen. Angst und Lähmung der Hand, Abschiedsweh von der gewohnten Landschaft des Raumes, denn von nun an darf sie sich nur noch auf der Fläche bewegen⁶⁸⁰.

La main qui écrit est suspendue dans l'entrelacs des lignes comme un athlète dans l'échafaudage de tiges et de barres dans l'arène. [...] Regarde cette main qui cherche sur la feuille l'endroit où elle souhaite se poser. Seuil du royaume de l'écriture. La main de l'enfant, quand elle écrit, part en voyage. Un long voyage jalonné d'arrêts où passer la nuit. La lettre

⁶⁷⁸ *PI.*, p. / *BV.*, p. 131: « Zeremonielles Ausrollen, um den Steppenplatz herum wie in einer Begrüßungsrunde. »

⁶⁷⁹ *PI.*, p. / *BV.*, p. 130 : « Sie schloß die Augen und öffnete sie gleich wieder. Eine Möwe, gischtweiß, flog am Ausguck vorbei, und das mitten im innersten Tafelland. »

⁶⁸⁰ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Bd. VI, p. 200.

se disloque en étapes. La main a peur et se paralyse, elle souffre de dire adieu au paysage si familier de cet espace car à partir de maintenant, elle ne peut plus se mouvoir que sur la surface.

Ce « royaume de l'écriture » (« *Reich der Schrift* ») fait écho au « royaume des formes » (« *Reich der Formen* ») dans lequel Peter Handke plonge ses personnages. L'apprentissage de la vision est aussi apprentissage du chaos et de la contingence du monde qui perd toutefois son caractère angoissant et aliénant sitôt que l'on y pratique cette « nouvelle vision », que l'on s'ouvre à la déchirure et au commerce sombre de l'image ⁶⁸¹. Il faut, comme les habitants de Hondareda le montrent, « [vivre] et [agir] conformément à ces ténèbres, en harmonie avec elles, sous leur emprise. » ⁶⁸² De ce point de vue, il s'agit bien d'un peu peuple d'« idiots », mais non pas dans le sens insultant voulu par le reporter qui les qualifie ainsi, mais bien au sens où ces personnes s'adonnent à une « idiotie » du réel, s'attachant à tout objet singulier, « capables de de prendre beaucoup de plaisir au spectacle le plus anodin, à la vue de la moindre plante, de la pierre la plus informe, la plus inutile. » ⁶⁸³ La pratique de ce peuple ne s'arrête pas là, puisque cette lisibilité du réel s'accompagne de la propension à « [tracer] dans l'air les contours de toutes ces choses, et il arrive même qu'ils en reconnaissent la forme du bout des doigts, sans doute pour retrouver la sensation du toucher. » ⁶⁸⁴ Cette « façon singulière [...] d'écrire sur le vent » a le pouvoir d'apaiser jusqu'aux bêtes les plus furieuses qui s'arrêtent net pendant quelques instants, comme clouées sur place » ⁶⁸⁵. La raison en est que cette pratique consiste moins à assigner aux formes un contour, qu'à « reproduire avec une précision admirable, dans les moindres détails, sa structure et ses mouvements. » ⁶⁸⁶ Par ce geste, les Hondarederos entendent saisir l'essence des êtres qu'ils situent dans la *dynamis* du monde et la loi de l'objet.

⁶⁸¹ La banquière fait une expérience similaire à son arrivée à Hondareda « où le Cosmos [...] et la Création semblaient avoir complètement perdu la tête [...] » *PI.*, 436 / *BV.*, 515 : « der Kosmos [...] verrückt spielte und die Schöpfung sich außer Rand und Band geriet. » Arrive ensuite le moment où, « une fois de plus, le monde qui l'entourait se trouvait sens dessus dessous » si bien que « l'ordre et l'harmonie cédèrent la place au chaos. Simplement, celui-ci cessa rapidement de l'effrayer. Car pour la première fois de sa vie, elle avait le sentiment que le chaos était dans l'ordre des choses. » *PI.*, 437 / *BV.*, 517 : « Trotz all der Maßnahmen und Vorkehrungen dann freilich der Augenblick, da Oben wieder sich zu Unten verkehrte [...]. Nur verlor dieses [Chaos] jetzt bald seinen Schrecken. Denn dabei erstmals mit rechten Dingen zu. »

⁶⁸² *PI.*, p. 471 / *BV.*, p. 559: « Und einer solchen finsternen Lichtung gemäß, deren Finsternis verfallen, ihr maßstabgerecht, existieren und gebärden sich auch die in sie Eingewanderten [...] »

⁶⁸³ *PI.*, p. / *BV.*, p. 561: « Wie manche geistig Zurückgebliebenen sind sie imstande, Gefallen zu finden an buchstäblich allem, der unscheinbarsten Pflanze, dem formlosesten und unnützigsten Stein. »

⁶⁸⁴ *PI.*, p. 473 / *BV.*, p. 561: « ziehen sie, einer wie der andere, an diesen Dingen deren Gestalt nach und fahren sogar mit den Fingerkuppen, wohl auch, um den fast verlorenen Tastsinn wiederzufinden, deren Umrisse ab »

⁶⁸⁵ *PI.*, pp. 473-474 / *BV.*, p. 562: « Solch ein großartiges Nachgestalten oder in den Wind Modellieren kann zugegeben zeitweise sogar von Nutzen sein und etwas Gutes haben. Mehr als bloß einmal habe ich beobachten müssen, wie ein sonst gefährliches Tier auf diese Weise besänftigt oder zumindest für zwei bis fünf Sekunden, die aber die rettenden Sekunden waren, stutzig gemacht worden ist. [...] »

⁶⁸⁶ *PI.*, p. 474 / *BV.*, p. 562: « ihre Struktur, samt spezifischer Sprung- und Flugbewegung, mit seinen zärtlichen, ja liebevollen Luftstricheleien wiedergegeben »

Peter Handke reprend ici l'enseignement que lui avait délivré la montagne de la Sainte-Victoire⁶⁸⁷ et qui consiste en la révélation d'un rythme interne de l'objet de l'image. De ce point de vue, Lorenz Dittman propose de distinguer entre d'un côté « l'ordre pictural planimétrique » – ce qui relèverait d'une métrique du plan – ; de l'autre « la rythmique pictural » dont la principale caractéristique est de ne pouvoir être découvert que par « une manière de regarder active ». Ce « regard de biais » ouvre l'image pour nous faire voir autre chose par la puissance d'« une ordonnance continue », qui prendrait la forme d'« une ondulation » et qui ne serait « donné que dans la structure »⁶⁸⁸.

Plonger dans l'« empire des formes »⁶⁸⁹ signifie donc illuminer le chaos du réel depuis l'intérieur, découvrir une nouvelle loi de structuration de l'image et de la perception que Cézanne a résumé par la formule : « On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire *moduler* »⁶⁹⁰. Le peintre nous invite à abandonner la ligne du contour, le simple trait du dessin qui emprisonne les êtres dans une forme fixe. Cette formule s'adresse aussi aux impressionnistes dont le traitement de la couleur avait tendance à noyer l'objet dans les reflets et la lumière. Il s'oppose au primat de l'atmosphère lumineuse prônée par les impressionnistes et plaide pour un tout autre usage de la couleur. En opposition au modelé perspectiviste, la modulation chromatique défendue par Cézanne s'efforce de suivre la forme par un contour en profondeur résultant du travail conjoint du dessin et de la couleur :

Dans un bon tableau, comme je le rêve, il y a une unité. Le dessin et la couleur ne sont plus distincts ; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Voilà ce que je sais, d'expérience. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Le contraste et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé⁶⁹¹.

La quête du *modulé* se fait indépendamment des objets, plus précisément indépendamment de toute opération interprétative ou de toute fonction qui leur serait attribuée. Ce qui importe désormais, ce sont les rapports et le dialogue des couleurs qui construisent le tableau. Cet idéal scelle d'ailleurs la fin du voyage de la banquière qui, arrivée au terme de sa traversée, atteint la crête de la Sierra dont la descente l'emmènera vers Candeleda :

⁶⁸⁷ « Es stand nun fest, daß ich von dem Berg Cézannes etwas weiterzugeben hatte. Aber was war das Gesetz meines Gegenstandes – seine selbstverständliche, verbindliche Form? » Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 77)

⁶⁸⁸ Lorenz Dittman, « Le problème de la rythmique picturale », *Problème de la Kunstwissenschaft*, éd. Holger Schmid et Éliane Escoubas, Bruxelles, La Part de l'œil, 1999, (15/16), pp. 113-127.

⁶⁸⁹ Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, p. 22.

⁶⁹⁰ Paul Cézanne, *Conversations avec Cézanne*, trad. Ann Hindry et Philippe Ivernel, éd. P. M. Doran, Paris, Macula, 1978, p. 36.

⁶⁹¹ Joachim Gasquet, *Cézanne*, La Versannes, Encre marine, 2002, p. 366.

Debout sur l'arête, elle se voyait en bas, tout en bas, à Candeleda, où la nuit était déjà tombée, dans cette petite ville qui, vue de tout là-haut, paraissait assez grande, vaste îlot de lumière au cœur du gris-noir ou du noir d'encre qui s'étendait de toutes parts jusqu'à l'horizon. À l'ouest, malgré tout, quelques traînées bleutées s'attardaient dans le ciel noir, l'un au-dessus de l'autre, la plus haute d'un bleu très clair. (*PI.*, p. 574)

Sie sah sich, auf dem Grat stehend, unten, tief, tief unten in Candeleda, wo es schon Nacht war, in der kleinen Stadt, welche aus der Himmelhöhe jetzt groß erschien, die Lichter an, eine Lichtinsel im sonst beinah bis an alle Horizonte reichende Schwarzgrau und Schwarzscharz. Nur der Westen war noch blaugestreift, ein Streifen über dem andern, und der oberste geradezu lichtblau. (*BV.*, p. 686)

Si l'image semble se composer de trois pans de lumières en particulier – la zone lumineuse de la ville, le bleu obscur de la nuit recouvrant l'horizon et la zone, plus réduite et plus claire, des « traînées bleutées » –, il se dégage de cette composition une profonde unité. Cette impression est le fruit du principe de « modulation » qui opère par l'ajustement d'une zone de couleur aux zones de couleurs voisines, ménageant un subtil jeu de transitions permettant de raccorder la multiplicité à l'unité de l'ensemble. Loin de toute construction géométrique perspectiviste, l'auteur parvient ainsi à recréer la voluminosité de l'objet, à retrouver une autre profondeur, une profondeur originelle puisque provenant d'un point central d'où émane la source lumineuse qui irradie ensuite le reste du tableau. Cet « îlot de lumière » concrétise alors parfaitement, par le jeu du proche et du lointain – elle a la fois l'impression de se trouver dans la ville tout en ayant une vue panoramique de ce paysage –, ce lieu du regard qui doit être à la fois le « point culminant » et « ce point [qui] est toujours – malgré le terrible effet : lumières et ombres, sensations colorantes – le plus rapproché de notre œil ; les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon. »⁶⁹²

Ce processus pictural nous conduit à la réalité substantielle et concrète de l'objet, il nous révèle son secret intime dans cette couleur qui nous amène au plus près du cœur des choses. Ici la couleur bleue revêt une importance toute particulière aux yeux de la banquière puisqu'il s'agit de ce même bleu qui, quelques temps auparavant, « brillait, scintillait par les fentes, les interstices et les trouées dans les buissons de la Sierra, remplissait le moindre espace intermédiaire et était tout simplement là »⁶⁹³. Ce « bleu » dont elle rappelle ensuite qu'il « semblait matériel, plus matériel que n'importe quel autre bleu, n'importe quelle autre couleur » est « à la fois matière et matériau. »⁶⁹⁴ Non pas que l'auteur veuille rabaisser la valeur

⁶⁹² Paul Cézanne, *Correspondance*, éd./annotée et préfacée par John Rewald, Paris, B. Grasset, 1978, p. 381.

⁶⁹³ *PI.*, p. 430 / *BV.*, pp. 508-509: « das Blau, wie es durch die Ritzen, Durchschlüpfe und Löcher in der Sierra-Vegetation leuchtete, schimmerte, sie kleinsten Zwischenräume ausfüllte und einfach blau und still da war. »

⁶⁹⁴ *PI.*, p. 431 / *BV.*, p. 509: « Es erschien stofflich, wirkte als Stoff wie sonst kein Blau, wie überhaupt keine Farbe; hatte nichts Himmlisches oder Ätherisches, vielmehr hing, stand, lagerte, erwartete einen dort hinten als Materie und Material. »

de cette nuance. Au contraire, il entend par là qu'il matérialise le principe même de la « réalisation » que Cézanne plaçait à l'orée de sa pratique picturale. En tant que « matière et matériau », ce bleu est à même de condenser les sensations, de restituer à la sensation toute sa dimension phénoménologique. Rappelant aussi bien son « enfance villageoise » que les « pantalons et [...] vestes de travail »⁶⁹⁵ ou, plus abstraitement, la « fête », cette couleur annonce surtout à la banquière qu'elle touche au but, qu'elle approche de la fin de son voyage, suscitant même l'« envie d'être chez elle, dans sa propriété » qui la plonge rapidement dans l'irrésolution⁶⁹⁶. Il signale la part de rêve qui habite cette contrée mais également l'intimité qui partout sommeille jusqu'au moment où le regard exaucera cette promesse de bonheur, lui permettant de se répandre sur la toile du monde pour atteindre à la plénitude de son expression. Peter Handke recourt à l'art pictural cézanien pour conquérir l'extrême de soi-même dans la sensation, c'est-à-dire, pour reprendre la formule de Philippe Sollers, ce « qui est toujours déjà au bout de lui-même : ces montagnes... —, toujours déjà achevé, non à terminer — ce “non à terminer” est très important. »⁶⁹⁷

c. Incarnation de l'image

La peinture de Cézanne, qui consiste donc à donner à voir aux yeux la vérité physique d'une chose, la sensation palpable d'une matière nous amène tout naturellement à nous interroger sur une vision tactile. La capacité de la peinture à faire ressentir par les yeux une chose comme si le sujet y était immergé, en contact, au toucher, renvoie à une conception haptique de la vision. En effet, ce terme, du verbe grec *aptô* (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, au sens où on ne peut dissocier l'œil du toucher, mais une « possibilité du regard », un type de vision distinct de l'optique : le réel est tâté du regard, conçu pour être vu de près, et, comme dit Maldiney, « dans la zone spatiale des proches, le regard procédant comme le toucher éprouve au même lieu la présence de la forme et du fond »⁶⁹⁸. Par le déploiement des formes et des volumes dans l'espace, elle se rapproche de la sculpture qui nous permet d'appréhender la matérialité ainsi que la corporéité du monde. Pour arriver à ce résultat, l'esthétique du pan ne suffit pas et Peter Handke met en place une véritable

⁶⁹⁵ *PI.*, p. 430 / *BV.*, 509: « Sie kannte jenes Blau von dem Dorf damals », « das Blau der Arbeitshosen »

⁶⁹⁶ *PI.*, p. 575 / *BV.*, p. 687: « Es kam jetzt der Augenblick, da sie sich nachhause wünschte »

⁶⁹⁷ Philippe Sollers, « Solitude de Cézanne », conférence prononcée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, *Ironie* [en ligne] <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article333> [consulté le 27 janvier 2018].

⁶⁹⁸ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 195.

heuristique corporelle de la réalité : si c'est bien toujours le regard qui lit et décrit la réalité, c'est en revanche le corps qui l'explore, procédant ainsi à une véritable archéologie du toucher. Pour ce faire, l'auteur opère un passage de l'optique à l'haptique. Cette prééminence du corps et de la matière au premier plan, fait appel à une vision de tout près, qui s'abolit comme point de vue. Le corps se fait tactile, *incarnation visuelle*, dans la mesure où elle devient un matériau à même d'incorporer et de véhiculer d'autres images, d'accueillir et d'activer d'autres formes visuelles : elle se transforme en forme-médiation à même d'appeler et de répéter d'autres regards. Ces autres regards, ce sont ceux des êtres qui habitent cette forêt dévastée. Qu'il s'agisse du hérisson, des taupes, disparues sauf à cet endroit, ou bien encore des arbres dotés, par ce nouveau regard, d'une vie, d'une force mouvante, la banquière disparaît en tant que foyer central de la description et de la perspective au profit d'une vision à même de se déplacer en « escaladant » ou en « rampant ».

En effet, si l'image dépeinte dans la peinture traditionnelle était déjà illusoire et dupait la vue avec ses jeux de surfaces bidimensionnelles et ses évocations réductrices de la fausse profondeur, l'image bidimensionnelle, quant à elle n'assigne point le spectateur à un point de vue unique, qui lui permettrait de dominer visuellement le champ pictural, mais le déstabilise par l'illusion obligatoire de pouvoir tourner autour d'elle-même pour la découvrir sous une multitude de points de vue différents. Ainsi dépossédé de son ancrage sémantique, le corps met en danger le signe et recourt pour cela à des dispositifs qui achèvent d'ébranler la logique représentationnelle et figurative. Non seulement ils assurent le passage de l'optique à l'haptique, mais ils ouvrent le corps à sa qualité proprement pathétique. Il s'agit pour l'auteur de rendre au corps la capacité d'être affecté, de ne plus reposer en soi, mais d'accueillir des forces mouvantes extérieures qui déplacent les figures représentées, les sortent de leur forme déterminée et délimitée. Les corps retrouvent alors leur puissance expressive et se voient redonner vie et mouvement, à l'image de ces arbres qui, « malgré le vent soufflant en petites rafales » et « sans crier gare » furent tous emportés dans une « chute à la fois tranquille et brusque »⁶⁹⁹ :

Tel de ces géants s'inclinait peu à peu, par petites saccades toujours plus douces, puis s'abattait finalement dans le plus grand silence, et à l'endroit où il se dressait il y a un instant encore, on n'apercevait plus que l'image rémanente de sa membrure qui scintillait un peu avant de disparaître ; tel autre voyait son tronc se casser net, et sa lourde ramure s'abattre par terre ; quant à ce troisième, là-bas, le sol se déroba subitement sous ses pieds ; et au beau milieu de ces éclatements, de ces craquements – les arbres semblaient se répondre d'un coin

⁶⁹⁹ *PI.*, / *BV.*, p. 70 : « Trotz des nur schwachböigen Windes kam es im Umkreis aus heiterem Himmel zu einem teils gemächlichen, teils jähen [...] Stürzen ».

à l'autre des bois – , il régnait par instants un silence absolu ; le vent lui-même cessait de bruire. (*PI.*, pp. 65-66)

Der eine Riese neigte sich, fast sachter Ruck um Ruck, bis an seiner Stelle nur noch, ohne Aufprallaut, der Luftraum war, samt flimmerndem Nachbild der Äste ; dem anderen splitterte plötzlich die schwere Krone ab ; dem dritten zog es in einem Augenblick den Boden weg; und bei all dem, einander wie aus sämtlichen Waldecken antwortenden, Bersten und Krachen herrschte zwischendrin eine vollkommene Stille ; auch vom Wind kein Geräusch. (*BV.*, pp. 70-71)

Le jeu dialectique du proche et du lointain, qui se traduit ici par la délégation de la focale, concrétise le renversement non seulement des catégories, mais également de la relation proxémique que la banquière porte à son paradoxe. Ainsi explique-t-elle qu'elle ne se « [rapprochait] physiquement des gens que pour en être inaccessible », « pour éviter que ses ennemi ou ses adversaires ne puissent pas même lever le petit doigt sur elle »⁷⁰⁰, avant de révéler qu'elle n'agit ainsi que par peur de la mort. Le retournement de la vision ne relève pas simplement d'une problématique de la pure perception puisqu'il s'agit aussi, comme nous l'avons dit avant, d'un processus d'élaboration. En effet, ce qui est en jeu ici, ce n'est donc pas une *Gestalttheorie* qui se servirait d'un concept de la forme en tant que pure cause ou chose « réelle » donnée. « Il s'agit bien plutôt de penser l'avènement du figural ou de l'aspect selon le procès d'un *éloignement élaboré*. L'éloignement rend visible ... pour autant qu'il est une élaboration. »⁷⁰¹ Le mouvement d'approche des choses mis en place par le dispositif « fait le jeu de l'éloignement »⁷⁰².

3. Le cinéma

L'importance de la démarche cinématographique se caractérise par deux éléments. Il s'agit tout d'abord d'analyser le travail du négatif qui se trouve à la base de la création des images puis d'étudier la puissance du montage. Fondée sur le pouvoir alchimique de l'image, le travail du négatif met au jour la productivité du texte ainsi que la connexion poétique. La puissance alchimique est également puissance de réunification, possibilité de retourner à une totalité, de réparer la signification et donc de réinventer des liens. Le texte devient alors la pellicule sur laquelle s'imprime le négatif des choses. Il se présente comme moyen pour l'œuvre de réfléchir à partir des images qui n'ont pas été faites ou pas été vues, bref à partir de ce qui

⁷⁰⁰ *PI.*,142 / *BV.*, p. 163 : « So nah bin ich nur gekommen, um unnahbar zu werden ».

⁷⁰¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 245.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 246.

manque. Mais pour « qu'en dépit de toute complétude, quelque chose paraisse manqué, qui serait comme arraché »⁷⁰³, il faut la force créatrice et explosive du mouvement cinématographique et du montage. Nous retrouvons alors la ludicité propre au regard de l'enfant que nous avons déjà évoquée auparavant. Par sa naïveté, l'enfant dispose en effet de cette capacité à dysposer et à jouer avec les choses qu'il a rassemblées en véritable collectionneur. Passant de l'attention aux menus détails qui caractérise le chiffonnier de l'histoire, le sujet du regard met en mouvement et métamorphose cinématographiquement les qualités de l'image et des gestes. Il ne s'agit plus d'être le réceptacle d'images qui assiègent la conscience du sujet, mais de produire et de monter ces images en les associant, en ajustant la focale et le cadre, en pratiquant des coupures afin de ménager les meilleures transitions selon une logique synchronique propre à l'art de la transition. C'est alors que chaque geste et chaque image devient le montage anachronique d'un présent capable d'exposer à la fois son passé (les tenants de sa mémoire) et son futur (les aboutissants de son désir). Nous laisserons l'analyse du montage pour la troisième partie puisque celle-ci renvoie plus largement à un art de la composition non seulement des images, mais aussi du récit et des fragments de l'histoire. Nous préférons nous concentrer pour le moment sur l'image cinématographique tel que l'envisage Jacques Rancière :

La commune mesure nouvelle, ainsi opposée à l'ancienne, est celle du rythme, de l'élément vital de chaque atome sensible délié qui fait passer l'image dans le mot le mot dans la touche, la touche dans la vibration de la lumière ou du mouvement. On eut le dire autrement : la loi du « profond aujourd'hui », la loi de la grande parataxe, c'est qu'il n'y a plus de mesure, il n'y a que du commun. C'est le commun de la démesure ou du chaos qui donne désormais sa puissance à l'art⁷⁰⁴.

L'image cinématographique est l'image en mouvement, mais aussi mouvement du regard – l'objectif – et c'est ce qui la distingue de l'image photographique. Nous verrons que ce geste scopique contribue au jeu du déloignement, de l'ajustement de la focale qui permet, dans cette dialectique du proche et du lointain et des nuances d'intensités lumineuses, de figer l'instant, le geste tout en libérant les potentialités contenues à l'état latent dans ces images ou scènes.

⁷⁰³ Friedrich Schlegel cité dans Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 161.

⁷⁰⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 55.

a. L'épiphanie

À travers l'économie psychique des images oscillant sans cesse entre images de la catastrophe et promesse de bonheur se met en place une poétique du battement dialectique qui permet à l'auteur de laisser des seuils entrebâillés ouvrant ainsi le texte sur ce qui a disparu. Nous touchons là au travail particulièrement complexe de la connexion poétique que l'on peut qualifier de « spéculative » en tant qu'elle est une manière de réfléchir à partir de ce qui manque (les images qui n'ont pas été faites, les gestes qui ont été oubliés) et constitue en cela une pensée de l'inactuel. La dimension spéculative des épiphanies repose plus précisément sur un véritable paradoxe, à savoir que le vrai « contemporain » est l'inactuel :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément, par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à saisir son époque⁷⁰⁵.

Cette effraction de l'inactuel, nous dit Agamben, se signale par une forme d'aveuglement que l'on retrouve dans ce texte où il est fait maintes fois référence à une luminosité ou à une blancheur aveuglante. En effet, le propre de la position des personnages de nos récits, c'est qu'ils signalent ce qui dans le présent relève de l'archaïque : la protagoniste voit les convives de Pedrada surgir de la « nuit des temps »⁷⁰⁶, d'un temps immémorial et légendaire. Cela se vérifie aussi dans les passages épiphaniques, car ce qui affleure alors à la surface du texte et de la conscience, c'est une image originaire, une *Urbild*, dont la puissance vibratile résonne depuis le fond des âges jusque dans l'instant et le contemporain. Le roman propose une didactique du regard qui confère aux choses une nouvelle lisibilité et permet au personnage d'acquérir une plus grande acuité devant le réel. Un simple tableau présent dans l'auberge, représentant la reine Juana par exemple, devient alors l'objet d'une description minutieuse, procédant non plus par l'énumération des détails composant la peinture, mais par des variations de lumière et de couleurs. Ainsi peinte

dans les lueurs de l'aube ou du crépuscule, avec des bancs de sable granitiques étincelants [...] cette reine n'avait pas l'air folle du tout ; tout au plus un peu singulière, avec sa longue robe de lumière au milieu de cette pièce enténébrée ; sa main tendue devant le mur de pierres presque noir, était elle aussi très lumineuse, brillante, et elle désignait non pas l'extérieur, mais un espace intérieur [...] [Les] yeux grands ouverts et fixés au plafond, bouche bée, elle montrait d'une main les ténèbres épaisses, et tenait dans l'autre un livre

⁷⁰⁵ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*, p. 9.

⁷⁰⁶ *PI.*, p. 340 / *BV.*, p. 398 : « ragten aus ihrer Vorzeit »

ouvert [...]. Comme la paume de sa main brillait, et comme son index, très long, petite lampe torche qui perçait l'obscurité, était étincelant ! (*PI.*, p. 138)

in diesem, tief unten und gar fern, der río Duero in einem letzten oder ersten Tageslicht, mit glitzernden Granitsandbänken, [...]. Und diese Königin wirkte gar nicht verrückt; höchstens vielleicht in der Helligkeit ihres langen Gewands, bei gleichzeitiger Abwesenheit einer Lichtquelle in der Kammer; hell, geradezu leuchtend vor dem dunklen Gemäuer, auch ihre Hand, mit der sie, als ganzer – nicht hinaus ins Freie, vielmehr in einen Innenraum [...] – wies nun, bei weit offenen, nach oben gekehrten Augen und offenem Mund, auf die undurchdringliche Düsternis, in der anders Hand ein aufgeschlagenes Buch [...] Wie die Innenfläche der zeigenden Hand leuchtete, ebenso wie der überlange, vor dem finsternen Hintergrund einer Stablampe ähnelnde Zeigefinger. (*BV.*, pp. 157-158)

La présentification de la scène opérée par la description intensifie la dramaturgie de la scène pour la figer hiératiquement dans ce « grand geste » qui « n'évoque en rien celui de l'ange blanc »⁷⁰⁷ mais qui « témoigne d'un étonnement sans nom, définitif », dans la « stupéfaction d'un seul instant [qui] l'accompagnera jusqu'à la fin de ses jours »⁷⁰⁸. L'éclat, la luminosité parfois aveuglante thématise ainsi parfaitement la difficulté qui consiste à regarder ce qui reste visible (le tableau de Jeanne la folle) en convoquant ce qui a disparu (l'expression de l'étonnement), lui conférant alors une valeur archétypale et universelle.

Le contemporain est donc celui qui tente de mettre en relation les temps depuis son présent, un présent qu'il met littéralement hors de ses gonds, bref, qu'il met en symptôme. S'opère alors un prolifique déploiement du temps, rendant à chaque instant perdu, à chaque mémoire occultée, à chaque objet désagrégé la dimension de leur négativité, de leur absence même. Cette formule paradoxale rappelle la dimension énigmatique, de mystère qui, en tant qu'évidence obscure, se donne, écrit Georges Didi-Huberman, « dans la pulsation d'un événement toujours singulier, toujours fulgurant, [...] comme symptôme [...] délivrant en même temps son choix unique et l'insistance de sa mémoire virtuelle, ses labyrinthiques trajets de sens. »⁷⁰⁹ La sinuosité du récit s'explique donc aussi par une « démarche d'évitement » certes, mais qui « [contribue] également à retracer, à mettre en évidence *ex negativo*, avec d'autant plus de netteté, ainsi qu'une zone grise »⁷¹⁰, l'époque contemporaine, afin que « le gris s'éclaircisse peut-être enfin, et se mette l'espace d'un instant à papilloter, à vibrer »⁷¹¹. Il faut en effet considérer l'image comme un éclat, un cristal de temps profondément fécond.

⁷⁰⁷ *PI.*, p. 138 / *BV.*, p. 158: „Wie anders doch die vorgeblich Wahnsinnige zum Bild hinaus zeigt als der weiße Engel in Richtung des leeren Grabs. [...]“

⁷⁰⁸ *PI.*, pp. 138-139 / *BV.*, p. 158 : « Nie mehr wird sie aus diesem Augenblick des Staunens und Anstaunens herauskommen. »

⁷⁰⁹ George Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 31.

⁷¹⁰ *PI.*, p. 165 / *BV.*, p. 191 : « ihr dabei die Energie des Umgehens verdankens und im Ungehen sie, die Epoche, umso kräftiger nachziehend und sie kenntlich machend, sie als eine Grauzone belassend und nicht antastend. »

⁷¹¹ *PI.*, p. 165 / *BV.*, p. 191: « worin das Grau sich möglicherweise aufhellen oder augenblicksweise ins Flimmern und Vibrieren kommen wird. »

Fécond car l'épiphanie est cette rencontre par laquelle voir le passé avec les yeux du présent nous aiderait à franchir un cap, et à littéralement plonger dans un nouvel aspect du passé, jusque-là inaperçu, un aspect depuis lors enfoui et que le regard neuf d'un coup aurait dévoilé. Face au monde de l'indétermination et de l'impossibilité à assigner un sens au réel, le regard handkéen mobilise, par le geste scopique, une autre forme de savoir, un savoir des survivances.

Loin d'être de simples moments mystiques, les épiphanies chez Handke relèvent davantage d'un travail de réauratisation du monde, de la volonté de réintroduire, non pas le culte des mystères et de la transcendance, mais une expérience nouvelle capable d'appréhender le monde en ce qu'il a d'impensé, d'altérable et de métamorphique. Le geste cinématographique, qui est aussi modulation des intensités lumineuses, balaie un spectre allant de l'obscurité la plus profonde à l'illumination d'une image parvenue au comble de sa puissance, une image exhaussée depuis le néant. En d'autres termes, nous envisageons ici l'épiphanie comme l'aboutissement du dispositif cinématographique qui régulerait l'ivresse des images pour parvenir, par le rythme et le montage, à cette image épiphanique, plus précisément à cet

arrêt dans l'image qui se réalise dans l'ivresse, parce qu'elle est interruption du continuum de la vie, annulation de l'événement au moment même où il se produit, pourrait bien être le paradigme de cette dialectique à l'arrêt de cet instant utopique qui persiste sous sa forme immatérielle et qui médiatise la connaissance des possible restés enfouis ⁷¹².

La citation de Walter Benjamin le précise, l'image est à la fois illumination et plus qu'une image, elle est un événement parvenu à la réalité dans l'assomption de la blancheur. Ce pouvoir alchimique n'est pas juste le fait des conditions technique de production de l'image – ces images ne différeraient guère des images photographiques – mais résulte également du travail de l'imagination qui dévoile les potentialités, les virtualités enfouies dans la réalité. Sur ce point, le regard cinématographique rejoint le geste de lecture, si l'on suit la description qu'en donne le narrateur de *La Perte de l'image* :

le gris au-dessus du blanc, telle une autre strate rocheuse ; une autre strate ? non, il s'agissait bel et bien de la même matière dans les deux strates, à ceci près que l'une d'entre elles avait été transformée et ondulée par la chimie et la chaleur – la chimie des doigts en sueur, ceux du lecteur, qui s'étaient attardés pendant des heures sur la même page, et la chaleur de la main du scripteur. (*Pl.*, p. 151)

das Grau diesem Weiß aufliegend als eine andere Gesteinslage; andere? nein, dieselbe Materie in den beiden Broschüre-Schichten, die eine Schicht nur umgewandelt und gewellt

⁷¹² Jean-François Poirier, « Le monde dans une image », postface à Walter Benjamin, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 108.

durch Chemie und Wärme, Chemie des Schweißes der stundenlang bei einem einzigen Blattpaar verharrenden Leserfinger, Wärme der Schreiberhand. (*BV.*, p. 173)

Le dispositif cinématographique transforme donc l'image, le cinéaste « lit entre les lignes » et révèle les béances de la réalité. L'image cinématographique entretient un commerce étroit avec la spectralité. Comme l'exemplifie très bien *Kali*, le regard du narrateur qui s'apparente à celui d'une caméra fait accéder à l'arrière-scène du monde logée dans les plis de la réalité, dans l'espace interstitiel des « coins morts ». Il en va de même pour les mouvements de caméra reproduits dans *La Perte de l'image* :

In einem Film wäre jetzt das [...] Gefährt zuerst von der Seite zu sehen gewesen, schemenhaft, mit den ebenso schemenhaften Umrissen der Insassen, und in der folgenden Einstellung von oben gezeigt worden, immer höher oben, nicht mehr als ein Bus zu erkennen – ein bloßes Etwas, das über die Erdoberfläche kurvte, und das gemeinsame Gelächter hätte als der einzige Ton zu dem Bild den Kinoraum erfüllt. (*BV.*, p. 369)

Dans un film, ce véhicule [...] serait d'abord apparu de côté, spectral, fantomatique, avec les silhouettes tout aussi fantomatiques des passagers, et, dans le plan suivant, on aurait simplement aperçu le toit ; puis la caméra aurait peu à peu pris de la hauteur, jusqu'au moment où on n'aurait plus reconnu le car, mais un simple quelque chose qui serpentait à la surface de la terre, et les éclats de rire des voyageurs, seul accompagnement sonore, auraient rempli la salle obscure » (*PI.*, p. 316)

Les mouvements de la caméra et l'ajustement de la focale sont une manière pour l'auteur autrichien de faire sienne la réflexion de Godard qui préconisait une autre « justesse » de l'image : « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image »⁷¹³. Cette justesse est aussi acte de justice dans la puissance conjuratoire – une nouvelle fois – de l'image qui affirme toute la positivité et la productivité de la négativité de laquelle le regard cinématographique fait advenir une autre réalité, un contre-monde.

b. Naïveté du regard

Retrouver l'image et conjurer sa perte, tel est l'enjeu principal de l'épiphanie et de l'anachronisme dans ce texte. Si l'épiphanie permet à l'auteur de retrouver une forme de durée et de créer de nouveaux liens, elle permet aussi de surmonter « la tyrannie du visible »⁷¹⁴ dont parle Didi-Huberman, c'est-à-dire ce qui fait « écran » au visuel tapi dans le mystère et l'opacité de l'œuvre. Dans cette perspective, l'image recouvre toute sa dimension éthique. Il s'agit alors de retrouver un regard neuf et propre à l'enfant, puis d'envisager la description de l'épiphanie

⁷¹³ Dans le film *Vent d'Est* en 1970, le réalisateur insère un carton sur lequel on peut lire cette formule.

⁷¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 64.

comme un geste et une action éthiques ouvrant le texte sur de nouvelles formes de vie dérégulant la temporalité, non plus en faisant ressurgir le passé, mais en l'ouvrant sur l'avenir.

L'enfance possède une place tout à fait à part dans l'œuvre de Peter Handke. C'est significativement sur la disparition de l'enfance que repose la société de Nuevo Bazar, la ville contre-utopique de *La Perte de l'image*, dans laquelle pratiquement tous les enfants ont disparu. Ce qui définit le rapport de l'enfant au monde, c'est une forme de liberté non encore réglée par les habitudes, le savoir et les normes sociales. L'enfant est celui qui ne parle pas, qui est en dehors du langage, *in-fans* : du moins est-il encore assez proche de cet état où le langage est pure faculté – la langue par opposition au discours – pour ne pas recouvrir le visible par le dicible, le voir par le savoir. Pour l'enfant, le monde est encore vierge, dépourvu de tous ces signes qui dirigent et conditionnent le regard, qui se superposent au réel pour en orienter la lecture. Il souligne aussi que ces derniers prolifèrent dans « un monde américanisé », où « les signes sont agrandis » quand la nature au contraire « s'étiole ». Chaque fois pour l'enfant est « la dernière », l'unique. Ce paradoxe d'une répétition qui ménage l'unicité, est étroitement lié à l'image qui vient d'un passé lointain et pourtant confère toute sa plénitude et son unicité à ce présent.

D'un côté donc la contrainte de la répétition du monde de la marchandise et du travail, celui de « la reproductibilité technique » et de son mauvais infini, de l'autre, la liberté du jeu et son perpétuel recommencement, le choc de la surprise et l'émerveillement lié à un perpétuel « maintenant ». Devant le catalogue ouvert du monde visible, le sujet se fait « enfant désordonné » comme nous l'avons vu précédemment. Il s'agit alors de ré-auratiser les choses par l'enfance du regard et de refonder par ce biais la puissance inaugurale de l'image comme Nouveau Monde. Cherchant à refonder ce « sentiment de l'existence », le comédien de *La Grande chute* imagine son propre « circuit d'apprentissage par l'erreur », à rebours de « tous ces circuits d'apprentissage, avec leurs panneaux et leurs planches qui, à chaque pas, vous renseignaient [...] sur les arbres et les buissons, [...] la genèse des roches etc. »⁷¹⁵ Il détaille ensuite le programme de cet « apprentissage » qui consisterait à « [disposer] en bordure de sentier [...] des objets semblables à d'autres »⁷¹⁶, avant d'en expliquer le sens :

Et le sens d'un tel circuit d'apprentissage ? La contemplation, détaillée, de l'erreur, de ce qu'on avait pris par mégarde pour une trouvaille, de l'objet de la méprise, de l'objet trompeur [...]. Et qu'en ressortirait-il de cette contemplation ? Les objets trompeurs, l'écorce de bouleau, le mica – l'« argent de chat » –, le nid de frelons gris souris, gris souris, ébouriffé,

⁷¹⁵ GC., p. 42 / GF., p. 62 : « In Gedanken an alle die Waldlehrpfade mit den Schrift- und Bildtafeln auf Schritt und Tritt, als Auskünfte [...] zu den Bäumen und Sträuchern »

⁷¹⁶ GC., p. 42 / GF., p. 63 : « gleichfalls auf Schritt und Tritt wären da an dem Pfad Dinge, übdeutlich, ausgelegt, welche anderen Dinge so ähnlich erschienen, daß man sie, auf den ersten Blick, für diese halten müßte. »

n'étaient-ils pas, à mieux y regarder, sans valeur ? Non, ils étaient précieux. Cet instant fulgurant où vous découvriez votre erreur vous aurait affûté le regard, conférant aux objets trompeurs l'aspect d'objet d'études, les aurait changés en nouveautés, inconnues, en tout cas jamais vues encore *ainsi*. Comment « ainsi » ? Dans l'éclair rémanent de la méprise, il se serait formé autour des objets un halo au centre duquel les faïnes, le coléoptère doré, la crotte de sanglier auraient resplendi, sous une loupe spéciale. Et ? Et après ? [...] Quel montant ? [...] La valeur marchande, je vous prie ! L'objet trompeur en soi : sans valeur. La valeur de sa contemplation : inestimable. (*GC.*, pp. 43-44)

Und der Sinn solch eines Lehrpfads? Die Betrachtung, die ausführliche, des Irrtums, des irrtümlich für etwas Findenswertes Gehaltenden, des Irrtumsbewirkers [...] Und was schaute bei einer solchen Irrtumsbetrachtung heraus? Waren die Irrtumsdinge, die Birkenrinde, der Glimmer – das „Katzensilber“ – das Hornissennest, mausgrau, zerfleddert, beim näheren Beäugen, nicht eher wertlos? – Doch, sie stellten einen Wert dar. Der Blitzmoment, der die Erkenntnis des Irrtums begleitete, hätte den Blick geschärft, und die Irrtumsgegenstände gewannen den Anschein von Studienobjekten. Sie würden zu Neuigkeiten, unbekanntem, bisher jedenfalls nicht so gesehenen. – Wie „so“? – In dem nachwirkenden Irrtumsblitz hätte sich um die Irrtümer ein Hof gebildet, in dessen Mitte die Bucheckern, der goldfarbene Käfer, der Wildschweinkot scharf ausgeleuchtet wären, unter einer speziellen Lupe. – Und? Was dann? [...] Wie hoch? [...] Das Irrtumsobjekt für sich: wertlos. (*GF.*, pp. 63-64)

Cet extrait puisqu'il détaille précisément les étapes de la réauratisation de l'objet par le biais d'une défamiliarisation, d'une distanciation de l'objet, dans une perspective moins brechtienne que chklouvsienne. Distancier ne se réduit pas à mettre au loin et rejoint bien plutôt la fonction de « singularisation » que lui assigne Victor Chklovski ⁷¹⁷, dans la mesure où ce procédé donne accès à une nouvelle forme d'observation des choses, à une connaissance nouvelle véhiculée par la chose « singularisée » qui produit un effet d'« obscurcissement » ⁷¹⁸, d'étrangeté comme condition d'une acuité plus grande devant le réel. Par ce geste profondément naïf au sens étymologique du terme – c'est-à-dire un sens proche de « qui naît », « inné », « naturel » – le regard de l'enfant amorce le retour à un état natif de la perception et du rapport au monde, il réhabilite le pouvoir du Nom en remontant, dans cette image, à la langue adamique de la nature dont il était sorti par le discours. La distanciation et la défamiliarisation opérées par le regard de l'enfant rompent avec l'idée d'une fixité et d'une identité des choses pour faire place à l'altération et aux métamorphoses du réel provoquant ainsi un effet d'étrangeté qui fait revenir l'aura au premier plan.

Il faut donc constater un réel travail du non-savoir à l'œuvre dans l'épiphanie handkéenne qui crée de nouveaux mondes, que l'on pourrait aussi appeler contre-mondes car le geste éthique du regard naïf de l'enfant ne vise pas à détruire la réalité existante, mais à produire de nouvelles possibilités. Ce n'est que par ce biais, dans ce monde fait de

⁷¹⁷ Victor Chklovski, « L'art comme procédé », trad. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 87.

⁷¹⁸ « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception », Victor Chklovski, « L'Art comme procédé », *op. cit.*, p. 83.

compossibilités, qu'il devient désormais possible de sauver ce qui a été perdu, à savoir les gestes qui n'ont pas été faits, les films qui n'ont pas été vus ou terminés. Le regard ludique de l'enfant possède cette capacité à dis-poser et à jouer avec les choses qu'il a rassemblées en véritable collectionneur. En effet, le sujet du regard met en mouvement et métamorphose cinématographiquement les qualités de l'image et des gestes. Ces scènes se produisent souvent dans le roman et s'expliquent par le fait, que depuis le tournage de son film, la protagoniste a parfois l'impression d'être filmée. Ce « sentiment qu'on allait les filmer tous les deux, elle et l'enfant ; que la caméra était inclinée au-dessus d'eux et qu'on avait déjà dit "action", "moteur" »⁷¹⁹, lorsqu'elle prit l'avion assise à côté d'un jeune garçon, se reproduit par exemple chez elle, lisant dans son fauteuil, « [apparaissant] à l'image de profil, assez floue », ou bien lorsqu'elle est

dans son lit, la nuit, dans un demi-sommeil ou déjà profondément endormie, et elle sentait la présence de l'objectif au-dessus de sa tête au plafond. Seule chose qui lui restait à faire : continuer de dormir, simplement – non pas feindre de dormir, comme on le fait souvent au cinéma, mais dormir pour de bon, profondément, paisiblement, et figurer ainsi un sommeil profond et paisible pour le monde entier ; pour le « grand public ». Et l'œil de la caméra ne la gênait pas du tout : en jouant une femme endormie, elle dormait « pour de vrai » (comme disaient les enfants, autrefois, dans son village slovène), plus profondément, plus paisiblement que jamais. (*PI.*, pp. 109-110)

Oder sie lag nachts im Bett, im Halb- oder schon im Tiefschlaf, und hatte unversehens das Bewußtsein von der Kamera über sich an der Zimmerdecke. Alles, was jetzt zu tun war: einfach weiterzuschlafen – nicht etwa das Schlafen zu spielen wie sonst in den Filmen, sondern tief und friedlich schlafend zugleich einen tiefen und friedlichen Schlaf darzustellen, für die ganze Welt; für das „große Publikum“. Und daß die Kamera lief, half ihr sogar: indem sie eine Schlafende darstellte, schlief sie „wirklichwahr“ (wie die Kinder seinerzeit in dem wendischen Dorf gesagt hatten), und auch tiefer und friedlicher als sonst irgendwann. (*BV.*, p. 123)

Ce passage illustre parfaitement ce que Blanchot a décrit comme notre privilège qui « est lié certes à notre don de disparaître, mais c'est qu'en cette disparition se manifeste aussi le pouvoir de retenir, et dans cette mort plus prompte s'exprime la résurrection, l'allégresse d'une vie transfigurée. »⁷²⁰ Cette citation résume parfaitement les deux dimensions de l'épiphanie que nous avons déjà abordées, à savoir d'un côté l'avènement de potentialités, de virtualités liées à la mémoire, de l'autre la capacité retrouvée de sauver les images de leur perte, tout en nous livrant l'intuition d'un troisième aspect primordial : la transfiguration qui dépasse, transcende même le plan de la représentation pour faire accéder l'image au plan du symbolique. Ce que nous voyons dans ce passage, à travers la description minutieuse des prises de vue et le lent

⁷¹⁹ *PI.*, pp. 109-110 / *BV.*, p. 122 : « Auf einmal war ihr, als sollten sie und der Junge gleich gefilmt werden; die Kamera stehe schräg über ihnen, ziemlich nah, und das Signal „Action!“ oder „Motor!“ »

⁷²⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 189.

mouvement de la caméra, c'est la scénographie d'un acte quasi liturgique au cours duquel la description acquiert une valeur proprement performative : elle se fait geste au sein d'un rituel qui confère à l'image toute sa puissance magique et en exacerbe la dimension énigmatique, renforce le mystère inhérent à l'exposition d'un sujet. Par ce jeu d'acteur, la protagoniste pratique une ouverture de l'image qui devient paradoxalement synonyme de dissimulation, au sens où elle se soustrait ainsi à la tyrannie du visible, et s'affranchit du régime du même. L'accent porté dans ce passage sur la couleur, la lumière porte l'image au comble de ses puissances en transformant le geste cinématographique en action éthique et la description en épiphanie non plus décrite mais vécue.

L'épiphanie serait l'avènement du *novum* coïncidant avec la création d'un rapport vivant à l'image et au son, faisant de cette épiphanie une épiphanie vécue. Il ne s'agit plus d'être le réceptacle d'images qui assiègent la conscience du sujet, mais de produire et de monter ces images en les associant, en ajustant la focale et le cadre, en pratiquant des coupures afin que chaque geste et chaque image deviennent le montage anachronique d'un présent capable d'exposer à la fois son passé (les tenants de sa mémoire) et son futur (les aboutissants de son désir). Par l'éloge du non-savoir, Handke remplit ce que Giorgio Agamben assignait à la *stanza*, à savoir « [g]arantir l'inappropriabilité de son objet » en adoptant une « conduite [...], souveraine [...] qui tout à la fois jouit et diffère, nie et affirme, assume et rejette, et dont la seule réalité est l'irréalité d'une parole »⁷²¹.

La question du savoir est centrale pour la notion d'image chez Peter Handke. Ainsi le premier chapitre a-t-il déjà montré l'esthétique du détour nécessaire à l'énonciation indirecte et énigmatique d'un « mystère » qui,

parce qu'il est insaisissable, *n'est que figurable* – et en disant cela nous comprendrons mieux en quoi la notion de figure recouvre une sorte de *contrainte structurale du détour* et de la relation indirecte, donc lacunaire. Les penseurs chrétiens se seront en quelque sorte éprouvés comme contraints à la figure au détour et la relation – parce qu'ils se sentaient, par punition ou ordre divins, condamnés à la perte de la « chose même », à la perte du face à face et du « terme » de la vérité. La notion de figure constituait donc pour eux le seul *recours* d'une connaissance qui leur restait fermée. Et ce recours, répétons-le, se développait comme un *détour* : un détour obligé par la figure hors de la chose ... pour retrouver la chose.⁷²²

Nous retrouvons ici une forme de théologie négative qui renforce l'énigmaticité de la vérité au point d'en faire un éloge du non-savoir. Plus encore que le détour, le régime de l'image chez Peter Handke doit déboucher sur un renversement total du savoir, jusqu'à une destruction de l'image, de l'objet délivrant dans l'apothéose et l'illumination de son objet la clé de sa vérité.

⁷²¹ Giorgio Agamben, *Stanze*, p. 13.

⁷²² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 211.

La théologie négative en ce sens ne doit pas être réduite à un détour, mais élevée à la conversion de l'image :

Tel serait donc l'enjeu : savoir, mais aussi penser le non-savoir lorsqu'il se détresse des rets du savoir. Dialectiser. Au-delà du savoir lui-même, s'engager dans l'épreuve paradoxale de ne pas savoir (ce qui reviendrait exactement à la dénier) mais de penser l'élément du non-savoir qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art. Il ne s'agit plus de penser un périmètre, une clôture – comme chez Kant –, il s'agit d'éprouver une déchirure constitutive et centrale : là où l'évidence en éclatant s'évide et s'obscurcit ⁷²³.

Les dispositifs scopiques empruntés aux autres arts ont donc pour visée essentielle de réguler le flux des images, leur énergie et d'organiser le chaos qui se présente sous une forme chaotique et menaçante. La déconstruction de la perspective entreprise par Peter Handke à partir des travaux de Cézanne ouvre donc sur une espace qui restitue à l'individu et au dehors toute leur matérialité et leur texture. La reconquête de la dimension haptique de la réalité permet de dépasser la tyrannie du visible et d'ouvrir la voie à une image d'un autre genre. L'extimation est non seulement synonyme d'ouverture de l'image et de l'être, mais également procédé visant à défamiliariser le réel et le réaturiser.

Sauver les images fait partie intégrante du projet extime de Peter Handke, cette démarche va plus loin cependant dans la mesure où elle interroge en profondeur les liens entre le texte et l'image. En effet, la mise en avant des procédés empruntés à d'autres arts a mis en avant l'image en tant que champ de force, puissance dynamique et marqueurs de virtualité. Parce que le voir signifie justement de mettre en mouvement la réalité encore invisible. De ce point de vue, il est sans doute préférable de réutiliser les réflexions de Louis Marin qui envisage les rapports entre texte image sous l'angle de « concrétions des interférences » ⁷²⁴. Le philosophe français entend par cette notion questionner le rapport le texte et l'image. Cette perspective lui permet d'appréhender au plus près du texte ces moments d'émergence *en puissance* de l'image au sein du langage ou du langage au sein de l'image. Marin l'a particulièrement bien mis en évidence, par exemple, dans *Les Essais* de Montaigne où la figurabilité du moi (et non pas le portrait ou l'image) est rendue possible par un dispositif textuel spécifique de l'ensemble des *Essais* au travail de la figurabilité. La vraie question est donc de savoir comment et où le texte peut produire une figure, question qui traversait déjà le premier chapitre de cette partie et à laquelle nous allons désormais tenter de donner des éléments de réponse.

⁷²³ *Ibidem*, p. 15.

⁷²⁴ Louis Marin, *De la représentation*,

Cette approche offre l'avantage de penser la zone d'indétermination entre texte et image comme puissance figurale, tout en maintenant leur irréductibilité l'un à l'autre. Le travail de la figurabilité met en lumière un autre aspect essentiel de ces dispositifs scopiques, qui visent non seulement à ajuster la distance focale afin de réauratiser le réel et se laisser déssaisir, emporter par et dans l'empire des formes, mais aussi à fonder une forme d'autoscopie de soi-même. C'est le dispositif qui opère un écart différentiel, qui constitue « l'avènement de moi-même comme un autre »⁷²⁵, moins dans une perspective ricoeurienne que dans le travail de la différence que Roland Barthes décrit par une « dissociation retorse de la conscience d'identité »⁷²⁶. Nous voyons bien ici dans quelle mesure ces dispositifs scopiques plus que véritablement optiques, participent de l'écriture d'extimation. L'intégration des autres pratiques artistiques participe alors pleinement

de ce « quelque chose » par quoi cette littérature s'ordonne autour de la défection de l'objet comme figure de la défection du modèle textuel. Le texte s'articule autour d'un hors-texte qui ne relève pas tant de la régression imaginaire que de la coalescence scopique, c'est-à-dire d'une logique structurante échappant aux modèles traditionnels de l'organisation symbolique⁷²⁷.

⁷²⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 28.

⁷²⁶ *Ibidem*.

⁷²⁷ Stéphane Lojkine, *La scène de roman : méthode d'analyse*, Paris, A. Colin, 2002, p. 242.

CHAPITRE 5

INVENTION DU LIEU ET « FABLE TOPIQUE » ⁷²⁸

Si le voir a bien lieu et s'effectue par la mise en place de dispositifs scopiques particuliers, il faut observer que ces mécanismes modifient la conception de la spatialité qui apparaît alors mouvante et dynamique. S'impose alors la conception d'une écriture qui, par l'intégration de différents régimes sémiotiques, se donne les moyens d'écrire l'espace pour le saisir dans son mouvement même. Délaissant une conception trop statique de l'espace, le texte laisse place au « surgissement dans l'Ouvert » [révélant] l'ouvert comme l'abîme de notre ancienne perdition et de notre nouvelle exposition à l'être. » ⁷²⁹ L'espace se rapproche en cela davantage de la *khôra* que du *topos* puisqu'il se révèle avant tout comme le lieu existentiel dont la propriété essentielle est d'être un « noyau germinal », un « lieu géniteur » :

c'est-à-dire une ouverture à partir de laquelle se déploie quelque chose, et qui justement ne limite et ne définit pas » ; et elle est simultanément « empreinte et matrice ». La *khôra*, comme le *spatium*, cristallise un temps bref où le lieu, perçu comme un territoire s'apprête à basculer dans la nouveauté et dans l'impondérable. Le confort des références stables est abandonné ; une société s'abandonne ; elle conserve l'empreinte de ce qui est mais accepte de devenir une matrice offerte à l'*im-mense*. Elle s'apprête à se confronter à autre chose et à quelqu'un d'autre ; elle accepte de faire *place* à sa propre altérité, qui jusque-là n'avait pas trouvé la possibilité de s'exprimer ou d'être exprimée ⁷³⁰.

L'ouverture de l'espace pratiqué par le changement paradigmatique de la perspective accentue le paradoxe d'une spatialité sans contours car résultant d'une déterritorialisation qui « elle-même s'inscrit dans une dynamique éternelle à jamais “outre-passante”, “transgressive”. » ⁷³¹ Il faut donc se poser la même question que Georges Didi-Huberman : « Comment un tel paradoxe n'atteindrait-il pas, dès lors, l'idée commune que nous nous faisons de l'espace figuratif en général ? Comment un détour par le dissemblable peut-il être présence, à moins de dégager l'idée de *lieu* hors de toute référence à un *espace* naturel ? » Les textes fonctionnent de la même que les tableaux religieux analysés par l'historien de l'art puisqu'ils « utilisent des

⁷²⁸ Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

⁷²⁹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, p. 198.

⁷³⁰ Bertand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, pp. 73-74.

⁷³¹ *Ibidem*, p. 76.

détails pris dans l'espace naturel, mais pour construire des lieux dont toute vraisemblance est exclue, des lieux aux lois étranges tels que seuls les rêves et les fantasmes savent en produire. »⁷³²

Il s'agira donc dans cette partie d'étudier plus précisément cet espace ouvert qu'il est possible de qualifier de « tiers-espace ». Il apparaît en effet que cet espace intervallaire est parcouru de trajectoires nomades dont la transgressivité et la trajectivité fondent la dimension génitrice de cet espace. Nous touchons là à la capacité du texte à inventer un lieu, à nous faire passer des non-lieux aux lieux rêvés et fantasmés par le biais d'une rhétorique propre aux pratiques cheminatoires des personnages.

1. Errance et nomadisme

Le principe de désorientation n'est donc pas le seul moteur des déplacements des personnages. S'ils sont bien souvent en proie à une logique aberrante qui les fait dériver dans l'espace informe et chaotique qui les environne, la décentration qu'ils subissent se révèle aussi productive et féconde. Propre à la condition de l'individu postmoderne, elle amorce un mouvement de décentrement qui permet de dépasser l'expérience aliénante et dysphorique de la désorientation résultant notamment de la décardinalisation de l'espace. Les déplacements des personnages s'apparentent en cela à un processus de reterritorialisation que Deleuze définit comme le pendant de la « déterritorialisation » que l'on a pu voir l'œuvre dans la première partie notamment. En effet, si « [s]e déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité » et ainsi « échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis »⁷³³, la déterritorialisation n'est pas une fin en soi. Cette dynamique s'accompagne toujours d'une reterritorialisation par laquelle « [l]a conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités [...] jusqu'à une prochaine déterritorialisation. »⁷³⁴ Cela reviendrait alors à considérer l'autre face de la ritournelle, ce mouvement qui s'appréhende dans un premier temps comme tracé qui revient sur soi, se reprend se répète, mais qui n'est pas simple circularité. En effet, ce mouvement est animé par une force centrifuge qui désigne bien plutôt une dialectique entre une tension qui déporte vers les marges et une dynamique qui tendrait à recourber la trajectoire vers

⁷³² Georges Didi-Huberman, *Image ouverte*, p. 226.

⁷³³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 1, L'anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 162.

⁷³⁴ *Ibidem*, pp. 306-307.

un centre, une origine. Il en résulte un tracé en forme de spirale qui rappelle le *pli* deleuzien dans la mesure où « la monade ne peut plus inclure le monde entier comme un cercle fermé modifiable par projection, mais s’ouvre sur une trajectoire ou une spirale en expansion qui s’éloigne de plus en plus d’un centre. »⁷³⁵

b. Expansion vers les marges et transgressivité

Or la transgression ne signifie pas simplement le passage de la frontière, elle recèle au plus profond d’elle-même une puissance créatrice qui renvoie la signification la plus originelle de la transgression comme nous l’apprend Bertrand Westphal dans *La Géocritique*. S’appuyant sur les théories de l’historien François Hartog, il nous rappelle que cette notion signifie avant tout un dépassement de la mesure et que « [*transgresser*] dérive du latin *transgredi*, dont le sens était à l’origine spatial » puisque, « [chez] les Romains, on transgressait lorsque l’on passait de l’autre côté d’une borne ou d’un fleuve »⁷³⁶. Surtout, le critique français nous explique que la « *transgressio* était aussi une figure de rhétorique (chez Cicéron), que l’on traduirait aujourd’hui par “hyperbate” »⁷³⁷. À la manière de cette figure consistant à ajouter un élément qui briserait la clôture d’une construction, le corps transgressif décrit un mouvement expansif engendré par une vérité excédentaire qu’il recèle en lui. Cette vérité intime qui repousse et transgresse les frontières n’est cependant pas une plongée dans les profondeurs de l’être et de la terre, mais une dilatation vers les marges, à la manière de ces cristaux qui « ne deviennent et ne grandissent que par les bords, sur les bords », engagés dans un mouvement qui les fait « non plus s’enfoncer, mais glisser tout le long, de telle manière que l’ancienne profondeur ne soit plus rien, réduite au sens inverse de la surface. »⁷³⁸

2. Brouillage hétérotopique

La notion de transgressivité interroge profondément le régime liminaire. Dire que la liminalité ne relève plus de la frontière (*limes*), mais du seuil (*limen*), cela suppose un franchissement et, par conséquent, une interaction entre des espaces, des mondes qui ne sont ni

⁷³⁵ Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 188.

⁷³⁶ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 72.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens.*, p. 19.

totallement séparés, ni totallement confondus, ce constat s'appliquant en premier lieu à la communication entre le réel et le fictionnel. Il semblerait que le jeu du référent fasse état de la même dynamique métaphorique qui déporte sans cesse le monde fictionnel vers les marges et excentre le sens. Situé à la jointure des différents espaces, la frontière se situe aussi à la jointure du réel et de la fiction. Dans la mesure où « l'espace de la figure [est] d'abord un espace de la *collocation*, au sens où ce mot désigne l'opération de "mettre deux choses hétérogènes en un seul lieu" »⁷³⁹, il s'agira d'analyser « le processus stupéfiant d'une *inclusion réciproque des lieux* »⁷⁴⁰. L'étude du système référentiel topographique dans ces œuvres mettra au jour le recouvrement de l'intérieur et de l'extérieur, du télescopage des espaces subjectif et objectif. De ce brouillage hétérotopique découle alors l'idée que « [l]a figure n'est pas dans un lieu » puisque « *la figure, c'est le lieu* en tant que travail des espaces impossibles »⁷⁴¹.

a. Nouvelle liminalité

Le seuil est soumis lui aussi à une instabilité globale. L'interface suppose une définition du seuil qui sépare et unit tout à la fois les instances. Il s'agirait d'une interface, qui se définit moins comme une surface que comme une ligne qui assure la communication immédiate entre réel et fictionnel. Le seuil peut cependant être envisagé d'une autre manière. Il faut pour cela changer de perspective et y voir moins un phénomène métonymique que la forme de la métaphore. La métaphore, par son étymologie, est déplacement (*metaphora*) et en tant que projection, elle nous conduit dans la sphère du « comme si » et de la simulation. Elle ouvre sur des territoires imaginaires reliés par une distance minimale :

Elle introduit un coussinet qui rend le seuil plus imperméable sans pour autant le rendre étanche. Le seuil serait ici distendu et les liaisons polymorphes. [...] Ce régime serait en conformité avec un modèle à plusieurs mondes possibles, où chaque monde trouverait une place distincte dans une constellation à géométrie variable. Oscillant de manière toujours plus précaire à distance du centre que constitue le référent ou l'ensemble des réalèmes, la liminalité incertaine de l'interface est le terrain où la fiction et le réel se livrent à leur jeu de rôles⁷⁴².

L'interface établit certes des connexions entre les éléments hétérogènes, mais elle contribue aussi et surtout à créer un monde déréalisé puisqu'elle nous fait pénétrer dans l'univers de la simulation et des mondes pluriels. Ainsi Dolezel affirme-t-il que « la sémantique du récit de

⁷³⁹ Georges Didi-Herman, *L'Image ouverte*, p. 228.

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² Bertrand Westphal, *La Géocritique*, p. 165.

fiction est, au fond, la sémantique de l'interaction ». Dans un tel cadre référentialité, dans lequel le lien qui unit le texte au référent se caractérise par sa fluence et sa labilité, le concept même de frontière entre réel et fiction tend à disparaître. C'est pourquoi McHale, quant à lui, préfère parler de *zone* pour évoquer le passage d'un monde à l'autre. La zone est pour lui un espace hétérotopique où les opérateurs aléthiques structurent le récit selon une logique autonome. Poursuivant dans cette voie, Pavel établit quant à lui le concept de « paysages ontologiques » auquel il adjoint cependant une nouvelle polarité, à savoir la relation du centre à la périphérie : « Si la division entre l'espace ontologique central et les modèles périphériques fournit le schéma formel d'organisation des croyances d'une communauté, il devint possible de situer la fiction dans les régions marginales consacrées aux fins ludiques et éducatives »⁷⁴³.

b. Brouillage référentiel

Le concept d'interface permet donc de saisir au plus près les dynamiques qu'entretiennent les différents espaces entre eux. Cette théorie, développée par Nelson notamment, à partir du concept-clé de l'hypertexte, autrement dit du dispositif réticulaire de textes mis en relation par le moyen d'interfaces matérielles, le plus souvent informatiques, insiste en effet sur l'interactivité des différents éléments et notamment sur les procédés de réagencement ou de montage des éléments hétérogènes réunis par une interface. Les théories de l'interface, en considérant que « [les] seuils liminaires de chaque élément sont susceptibles de donner lieu à des modes de mise en relation par juxtaposition, connexion, fusion des bords ainsi montés »⁷⁴⁴ fournissent une grille d'analyse qui s'applique aussi aux rapports entre le texte, c'est-à-dire le fictionnel, et le réel. Or si les études sur l'errance ou les marges dans la littérature handkéenne sont pléthore, peu, parmi elles, s'intéressent de près au jeu de la référentialité. Pourtant Peter Handke accorde une grande importance au jeu référentiel à travail de la désignation et du déplacement métaphorique qui révèlent, par de légers glissements. Le travail de Lambert Barthélémy⁷⁴⁵ est l'un des rares à traiter pleinement ce sujet et à le mettre directement en lien avec une errance tout d'abord spatiale puis référentielle.

Pour ce faire, nous reprendrons les trois types de couplage entre réel et fictionnel établis par Bertrand Westphal dans *La Géocritique*⁷⁴⁶. Il y distingue en effet trois types de « spatialité

⁷⁴³ Cité par Bertrand Westphal, *op. cit.*, pp. 159-160.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p.

⁷⁴⁵ Lambert Barthélémy, *op. cit.*

⁷⁴⁶ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 169 et suiv.

fictionnelle : le consensus homotopique (sachant que la pure conformité est un leurre), le brouillage hétérotopique et l'*excursus* utopique »⁷⁴⁷. Le premier cas, l'homotopie, correspond à la possibilité d'une « corrélation [...] envisageable entre le référent et sa représentation fictionnelle »⁷⁴⁸ et régie par le concept de « désignateur rigide » (le nom du lieu) emprunté à Samuel Kripke. Bertrand Westphal précise cependant que cette corrélation ne doit pas être entendue au sens d'une reproduction exacte du référent, mais bien plutôt au sens d'une « reconfiguration d'un réalème », autorisant par exemple « la mise en forme d'un ou de plusieurs de ses virtualités », tant qu'il s'agit d'agencer « une série de réalèmes et que le lien soit manifeste. »⁷⁴⁹ Et l'universitaire de mentionner à titre d'exemple *La Courte lettre pour un long adieu* de Peter Handke pour illustrer le principe de versimilitude inhérent à l'homotopie. Ce régime homotopique se retrouve également dans les œuvres du corpus. Ainsi est-il possible d'y intégrer les lieux évoqués dans *Don Juan*. Port Royal est évoqué explicitement au début du récit, le narrateur mentionnant quantité d'éléments qui confortent l'ancrage référentiel de cet espace⁷⁵⁰. Outre ce lieu dans lequel prend place le récit, les aventures amoureuses de Don Juan emmènent le lecteur, hormis l'épisode se déroulant en Hollande, aux confins de l'Europe et au-delà. D'une province géorgique où il vit la première aventure de la semaine, il se rend à Damas puis à Ceuta, ville autonome espagnole sur la côte nord de l'Afrique, avant de gagner un fjord en Norvège. L'avant-dernière étape, au bord d'un canal en Hollande, le rapproche un peu plus du centre géographique de l'Europe qu'aurait pu constituer le dernier pays qui, cependant ne sera jamais identifié ni identifiable : « Complètement anonyme ensuite le dernier pays avec la dernière femme. »⁷⁵¹ Tous ces lieux présentent des réalèmes qui permettent de les authentifier en tant que réalités géographiques conformes à leur référent dans la réalité.

Cependant, bien que ces lieux soient identifiables par leur désignation et certains éléments qui les caractérisent, l'organisation des lieux dans ce texte met en avant à la fois un déroulement spiriforme que nous venons d'analyser, mais aussi une tendance à l'abstraction⁷⁵², l'évocation passant d'une précision topographique avérée à une indétermination culminant dans l'absence de localisation topographique de la dernière station du voyage amoureux de Don Juan. Si les cas d'homotopie sont bien présents dans les textes du corpus, un regard plus attentif au

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 169.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ *Ibidem*.

⁷⁵⁰ Il évoque notamment des localités telles que Saint-Lambert, les terrains d'aviation de Villacoublay et de Saint-Cyr (*DJr*, p. 24 / *DJe.*, p. 27) ou bien encore la vallée du Rhodon et celle de la Mérantaise, non loin de Saint-Quentin (*DJr*, p. 27 / *DJe.*, p. 31).

⁷⁵¹ *DJr.*, p. 95 / *DJe.*, p. 134 : « Vollständig namenlos dann das letzte Land, mit der letzten Frau. ».

⁷⁵² *DJr.*, p. 95 : « les lieux des aventures de Don Juan devenaient de plus en plus anonymes » / *DJe.*, p. 130 : « die Orte der Abenteuer Don Juans mehr und mehr namenlos wurden. »

jeu référentiel montre donc que les lieux mentionnés dans les fictions sont soumis au principe d'indétermination et de déréalisation qui utilisent aussi des mécanismes référentiels. Ce qui doit retenir notre attention dans ce principe de représentation réaliste, c'est la part de latence la possibilité d'actualiser de virtualités jusque-là inexprimées et dont le principe est accentué dans le type de référentialité hétérotopique. Celui-ci dépasse en effet le cadre trop restrictif de l'homotopie et n'englobe que les cas de « compossibilité entre le référent et la représentation », autrement dit d'une adéquation entre les « propriétés virtuelles exprimées par le texte fictionnel » et les « propriétés actuelles/réalisées de la sphère du référent »⁷⁵³.

La logique référentielle de ces œuvres ne se réduit cependant pas au seul phénomène sémiotique du déplacement ou du télescopage propre à « l'ubiquité postmoderne et au principe de dissémination poststructuraliste »⁷⁵⁴. Ces procédés participent de ce que Boris Previšić appelle une « poétologie yougoslave » dont « il découle une “poétologique politique” qui se dévoile dans l'élément fictif »⁷⁵⁵. La transgression qui se déplace dans l'espace sémiotique, entre le monde de la fiction et le monde de la réalité, délivre une réflexion sur la guerre ainsi que sur les processus interculturels qui y sont afférents. L'indétermination inhérente à la logique référentielle chez Peter Handke cristallise en certains points de concrétions référentielles les tensions entre espace subjectif et espace objectif, mais également la tension entre des dynamiques historiques qui animent l'oscillation entre visions dystopiques et leurs pendants utopiques. La dialectique fondamentale chez Peter Handke entre images de la catastrophe et promesse du bonheur analysé dans l'économie psychique de l'image, se retrouve ici réinvesti et ordonné à des fins spéculatives ainsi qu'à une démarche de déréalisation de l'espace. Les fins spéculatives tout d'abord car l'agencement palimpsestique des références topologiques s'inscrit dans un mouvement de codification de l'identité telle qu'on pouvait l'observer dans un premier temps à propos de la banquière ou de son frère. Pour l'un comme pour l'autre, l'identité serbe n'est jamais affirmée clairement, mais doit être dévoilée au prix d'une enquête culturelle, linguistique et intertextuelle comme l'a menée Fabjan Hafner notamment⁷⁵⁶.

Un premier repérage de ce jeu de piste pointe en direction d'une dénonciation du modèle occidental et des structures économiques qui transforme les fleuves, symboles d'une naturalité

⁷⁵³ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 172.

⁷⁵⁴ Boris Previšić, « Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. *Der Bildverlust und der Rhythmus* », *Schreiben als Weltentdeckung*, p. 245 : « postmoderne Ubiquität und poststrukturalistische Dissemination ».

⁷⁵⁵ Boris Previšić, *Literatur topographiert. Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2014, p. 244 : « Daraus resultiert eine „politische Poetologik“, die im Moment des Fiktiven das Politische entschlüsseln lässt ».

⁷⁵⁶ Fabjan Hafner, *op. cit.*

absolue puisque située en dehors de toute influence humaine, en marqueurs d'un monde dominé par un modèle occidental néfaste et des structures économiques aliénantes. Non seulement l'auteur compare à plusieurs reprises ⁷⁵⁷ la protagoniste au riche banquier Jacob Fugger, « plus grand “fructificateur d'argent” de l'Histoire » ⁷⁵⁸ et soutien financier de Charles Quint, mais il insiste également sur la dénaturation qu'ont pu subir les rives des deux fleuves à cause de l'expansion urbaine croissante. Cet aspect, particulièrement présent dans les essais et vecteur d'une vision dichotomique représentant la région naturelle des Balkans préservée de la décadence du modèle occidental est néanmoins nuancée dans les récits. Peter Handke dépasse en effet le simple procédé de codification de la référence pour proposer à travers le jeu hétérotopique des références un « un regard en miroir produit par le jeu de la perspective » (« *perspektivierte Spiegelung* ») ⁷⁵⁹ que l'on peut voir à l'œuvre dans le passage suivant :

j'ai vu pour la première fois, derrière notre bus de verre, avec les silhouettes des bibliothécaires, des livres et des emprunteurs, au-dessus des maisons à un étage de Polvedera [...], toutes les crêtes du massif central de la Sierra de Gredos, rapetissées et d'autant plus nettes, comme si je les apercevais en quelque sorte par le gros bout de la lorgnette : le sommet de la Mira, de la Galana, la cime effilée des Trois Petits Frères, et, à peu près au milieu, un pic si escarpé qu'il paraissait être le seul à ne pas être couvert d'une neige scintillante : le point culminant, l'Almanzor, le « panorama ». (*PI.*, p. 288)

[...] und sah dann so von unten hinter dem gläsernen Bus mit den Silhouetten der Bibliothekare, der Bücher und der Ausleiher zum ersten Mal über den einstöckigen Dächern von Polvereda [...] die vollzählige Zentralgipfflur der Sierra de Gredos, verkleinert und umso schärfer, wie durch ein umgekehrtes Fernrohr, den Gipfel der Mira, der Galana, der spitzen Drei Brüderchen und, etwa in der Mitte, ein so schroffer Zacken, daß er, zumindest dem Anschein nach, als der einzige der Gipfel nicht unter dem sonst bruchlos schimmernden Schnee lag, der Almanzor, „Der Ausblick“. (*BV.*, p. 337)

Dans ce passage, la lorgnette permet d'apercevoir l'Almanzor, plus haut sommet de la Sierra de Gredos. Toutefois, la référence aux « Trois Petits Frères » établit une connexion transnationale qui renverrait au Triglav, point culminant de Slovénie et qui signifie littéralement « trois têtes ». Ce glissement référentiel se trouve corroboré par deux autres éléments. Tout d'abord, le renversement du dispositif efface imperceptiblement les frontières entre l'espace objectif de la Sierra de Gredos et l'espace subjectif qui aimante la conscience perceptive de la banquière vers les Balkans. Le roman *La Perte de l'image* signale à plusieurs reprises ce télescopage de l'espace des Balkans et de la Sierra de Gredos. Ce procédé est parfaitement

⁷⁵⁷ Au début du texte, il est précisé que « sa ville, au confluent de deux fleuves, était pour ainsi dire un centre des centres. Comme Augsburg autrefois, au temps des Fugger », *PI.*, p. 46 / *BV.*, p. 47 : « Und ihre Stadt, am Zusammenfluss gleich zweier Ströme, bildete etwas wie ein Zentrum der Zentren. Wie seinerzeit Augsburg mi den Fuggern »

⁷⁵⁸ *PI.*, p. 304 / *BV.*, p. 350 : « jenem Jakob F., dem größten aller historischen „Geldfruchtbarmacher“ »

⁷⁵⁹ Boris Previšić, « Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. *Der Bildverlust* und der Rhythmus », *Schreiben als Weltentdeckung*, p. 252.

illustré par le traitement réservé au village de Milesevo que la banquière situe dans le massif montagneux espagnol : « Le passager : “Où se trouve Milesevo ?” – Elle : C’est un petit village dans la Sierra de Gredos. Et cet ange blanc, là, c’est tout ce qui reste d’une fresque du Moyen Âge.” »⁷⁶⁰

L’évocation de l’ange blanc montrant du doigt une tombe vide permet de faire le rapprochement avec la fresque de l’Ange blanc conservée au monastère orthodoxe de Mileševa en Serbie et qui se trouve à une centaine de kilomètres de Novi Pazar. Cette ville fait évidemment directement écho à la ville fictive de Nuevo Bazar et varie, sous une toponymie hispanisante, le concept de « nouvelle économie » contenue dans l’étymologie des deux langues. Le « dernier guide touristique consacré à la région » renforce cette association puisqu’il décrit cette ville comme un « mixte d’Andorre, Palerme et Tirana », évoquant les « innombrables déchets » générés par cette « nouvelle économie » du libre-échange pratiqué dans l’enclave andorrane notamment. Le renvoi à Tirana va dans le même sens puisqu’il mobilise non seulement des éléments liés aux nouvelles structures économiques installées avec la mise en place de la démocratie en 1990, mais aussi les nouvelles problématiques urbaines et environnementales qui se posent depuis la fin du conflit. Les « voitures de sciure imbibées de sang » achèvent de dépeindre une ville gangrénée par de nombreux problèmes socio-économiques puisqu’elles font sans doute référence aux crimes perpétrés par la mafia qui s’est emparé de la ville ainsi transformée en « une zone dangereuse, que l’homme de la rue lui-même n’appelle plus Nuevo Bazar, mais “La Zona” »⁷⁶¹. L’allusion à ces crimes rentre aussi en résonance avec une autre dimension de la ville qui apparaît un peu plus tôt dans le texte, au début du chapitre 11. La banquière voit en effet surgir soudainement des avions, qui « n’étaient ni des avions particuliers, mais des bombardiers à quatre-hélices, sombres, très imposants, pansus » qui « évoquaient inévitablement la guerre. »⁷⁶² Après le passage des avions qui rappelle fortement les bombardements de l’OTAN qui ont ravagé la Serbie en 1999, la ville se met « [d]ans l’attente des réfugiés »⁷⁶³ et change radicalement d’aspect, « [c]omme si ce territoire, là, [...] ne pouvait être qualifié, en définitive, de “pays” »⁷⁶⁴ et « nous précipitait

⁷⁶⁰ *PI.*, p. 128 / *BV.*, p. 146 : « Der Mitfahrer: „Wo ist Milesevo?“ – Sie: „Milesevo ist ein Dorf in der Sierra de Gredos und der weiße Engel ist der letzte Rest von einem mittelalterlichen Fresko dort.“ »

⁷⁶¹ *PI.*, p. 198 / *BV.*, pp. 230-231 : « So schrieb der Verfasser des neuesten Reiseführers [...]: „Nuevo Bazar, Mischung aus Andorra, Palermo und Tirana. Jeden Morgen zwölf Wagenladungen blutgetränkter Sägemehls zu entsorgen. Täglich wachsender Hügel [...] vor der Stadt, die [...] eine mörderische Zone geworden ist, auch im Volksmund nur noch „La Zona“ geheißen und nicht mehr Nuevo Bazar.“ »

⁷⁶² *PI.*, p. 194 / *BV.*, p. 225 : « Ebenso jäh dann die Flugzeuge am Himmel, ziemlich tief, keine Sport- oder Privatmaschinen, sondern dunkle, gar massige, schwerbauchige Vier-Propeller-Bomber. »

⁷⁶³ *PI.*, p. 204 / *BV.*, p. 237 : « In Erwartung der Flüchtlinge »

⁷⁶⁴ *PI.*, p. 196 / *BV.*, p. 228 : « Als könne das Gebiet da [...] zuletzt nicht einmal „Land“ heißen »

dans son sous-sol nommé “Nulle Part”, son sous-sol sans nom. »⁷⁶⁵ Hormis l'évocation beaucoup plus concrète de la guerre à la fin du livre, lorsque le frère de la banquière raconte son expérience en tant que soldat, ainsi que celle de son grand-père (à la Première Guerre mondiale) et de son père (à la Seconde), le texte ne nomme jamais explicitement les conflits et tend fortement à l'abstraction. Le lieu désigné dans le texte perd de sa réalité et prend une valeur universelle, il devient le « théâtre éternel de la guerre »⁷⁶⁶, où l'on peut rencontrer par-delà les pays et les âges tout à la fois Charles Quint, l'Almanzor et les escadrons de l'OTAN. Peter Handke s'ingénie donc à transposer des éléments de l'Europe du Sud-Est dans l'Europe du Sud-Ouest, procédé particulièrement visible dans le télescopage entre l'histoire de la Sierra de Gredos et de l'aire post-yougoslave.

Cette démarche ne sert pas simplement une dénonciation de la guerre et de la violence. En effet, la construction palimpsestique des références qui émerge du brouillage hétérotopique a bien plutôt pour cible les discours médiatiques qui ont cours sur la guerre. C'est d'ailleurs le sens du propos tenu par le frère :

Et je n'avais pas l'intention de tuer un ennemi – je ne considérai pas mes adversaires comme des ennemis, d'ailleurs, mais plutôt comme des compagnons de misère ou d'infortune –, mais de supprimer l'un des spectateurs, non, l'un des voyeurs qui pullulent dans ces régions en guerre, l'un de ces curieux qui ne se mêlent jamais de près ou de loin aux hostilités, et qui, loin de tenter d'empêcher l'hécatombe, contribuent au contraire, à aggraver les choses, et privent en même temps la guerre de toute réalité, la transforment en une simple marchandise. (*PI.*, pp. 570-571)

Und ich würde keinen Gegner und keinen Feind töten – ich betrachtete uns zwei kriegführende Parteien nicht als Feinde, eher als todtraurige Schicksalsgenossen oder was auch immer –, sondern einen der, wie es für die Kriege in den dritten Ländern üblich geworden ist oder auch paßt, unbeteiligten, den Krieg statt verhindernden eher noch aufheizenden und zuschärfenden und zugleich zu einer Kaufware entwirklichenden Zuschauer, nein Zaungäste und Kiebitze, von denen es an Ort und Stelle nur so wimmelte. (*BV.*, p. 682)

Par l'intermédiaire de ce personnage, Peter Handke s'en prend aux discours médiatiques qui attisent les haines en alimentant la pensée dichotomique du bourreau-victime et qui produisent « La » guerre en tant qu'elle est une « information internationale », autrement dit une construction des médias⁷⁶⁷. À ces pratiques discursives sur la guerre en tant qu'événement

⁷⁶⁵ *PI.*, p. 196 / *BV.*, p. 228 : « die einen wegkippte oder -schluckte und abstürzen ließe in ihren Untergrund namens „Nirgendwo“, ihren Nicht-Namen. »

⁷⁶⁶ *PI.*, p. 194 / *BV.*, p. 327 : « ewiger Kriegsschauplatz »

⁷⁶⁷ Dans ce bulletin d'information, il revient en effet aux speakers de décider ce qui relève de la guerre ou non. Aussi prennent-ils bien soin de refuser le terme de guerre à ce qui n'est que des « combats isolés ». Les informations se concluent ensuite de manière triomphale avec une guerre en Afrique, une « vraie guerre » et non pas de simples « affrontements qui, disait-on, opposaient l'armée à la tribu qui vivait retirée dans la Sierra », « ni même de petites escarmouches qui avaient lieu au sein même de la tribu », information dont se délectent les deux journalistes qui « semblaient prendre du plaisir [...] à cette évocation d'une guerre réelle, reconnue comme telle à

médiatique, il oppose le regard de la banquière qui, dotée de cette « disposition à flairer des valeurs »⁷⁶⁸, entrevoit des connexions qui rapprochent des espace-temps distincts et qui se cristallisent dans un troisième espace, l'espace inconnu et hétérotopique de Polvereda. Cette « vaste contrée sablonneuse et poussiéreuse aux portes de la Sierra »⁷⁶⁹ se caractérise par « le pouvoir de provoquer des hallucinations dont sont [certes] victimes les étrangers »⁷⁷⁰, mais qui est fondée aussi la capacité à faire se superposer et les espaces-temps, suscitant notamment

[l']envie de parcourir, comme on traverse des océans, ces espaces montagneux intermédiaires, d'un pas aussi léger que cette silhouette [du tailleur de pierre] qui disparaissait déjà ; avec des horizons toujours nouveaux, des perspectives changeantes ; de tout autres horizons que ceux qu'on apercevait depuis le car, même si c'étaient pourtant les mêmes [...]. (*PI.*, p. 278)

Lust, so beschwingt wie jene schon verschwindende Gestalt die wie ozeanischen Zwischengebirgsräume zu durchschreiten; mit immer neuen Horizonten oder Seh-Rahmen; ganz andere Horizonte als die in dem Gefährt sich zeigenden, selbst wenn es die gleichen waren, appetitmachende, Begehren, erzeugende, an Lippen, Brust und Bauch rührende, selbst wenn und gerade wenn es hin bis zu ihnen noch ein Tagesweg wäre; selbst wenn die Horizonte nur Schein wären. (*BV.*, p. 326)

Ces « horizons tout autres », la banquière les découvre par exemple dans une auberge en ruine « sur les murs de [laquelle] elle voyait désormais ces inscriptions qu'elle connaissait depuis longtemps, même celles qui étaient écrites en hébreux, en arménien, en caractères cyrilliques ou arabes »⁷⁷¹. Les traces d'écriture que la protagoniste déchiffre à cet endroit renvoient à une réalité qui lui est familière et qui correspond aux lignes de partage des différentes cultures présentes dans le Sud-Est de l'Europe. La phrase « Ici commence le pays du cochon – mort aux bouffeurs de cochon » (*al chinzir*, le cochon). »⁷⁷² accentue cet aspect et la double d'une connotation religieuse qui, en plus du multilinguisme, fait état d'une claire distinction entre d'un côté les confessions juive et musulmane d'un côté, chrétienne de l'autre côté. La complexité de cet écheveau référentiel rompt avec une vision plus dichotomique des espaces culturels telle qu'a pu la développer l'auteur dans certains de ces textes

l'échelle de la planète ! » *PI.*, pp. 198-199 / *BV.*, p. 231 : « keine gerüchtweisen sporadischen Scharmützel mit dem Bergstamm in der Sierra, oder der Stammesleute untereinander?, nein, „der“ Krieg, eine Weltnachricht: und wie doch die beiden Sprecher von Radio Nuevo Bazar [...] in ihrem rasanten Frage-Antwort- und auch Erzählspiel zu diesem realen, allseits anerkannten Krieg so spürbar bei ihrer Sache waren. »

⁷⁶⁸ *PI.*, p. 200 / *BV.*, p. 233 : « ihr Werte-Wittern »

⁷⁶⁹ *PI.*, p. 278 / *BV.*, p. 326: « ausgedehntes, der Sierra vorgelagertes Sand- und Staubwolkengebiet »

⁷⁷⁰ *PI.*, p. 279 / *BV.*, p. 328: « Rolle der Halluzinationserzeugerin bei jedwedem Fremden »

⁷⁷¹ *PI.*, p. 274 / *BV.*, p. 321 : « Und an den Ruinenwänden innen die Inschriften, altbekannt, selbst die hebräischen, kyrillischen, armenischen und die arabischen »

⁷⁷² *PI.*, p. 274 / *BV.*, p. 321 : « „Hier beginnt das Schweineland – Tod den Schweinefressern“ (*al chinzir*, das Schwein, »

essayistiques⁷⁷³. Il utilise dans les romans du corpus les pouvoirs combinatoires de l'imagination propre au texte en tant qu'espace de jeu pour mener une réflexion sur l'interculturalité. Boris Previšić démêle ainsi tout un réseau de références implicites pour révéler la visée poursuivie par Peter Handke :

Der Ort der verschiedenen Sprachen und Kulturen ist somit nicht einfach Ort des ökonomischen Austauschs, der Multi- und Transkulturalität, sondern ein Ort der Auseinandersetzung, der Konfrontation, des *clash of civilizations*.

Handke zeichnet auf diese Weise mit höchst fiktionalen Orten zivilisatorische Konflikte und Grenzl意思 nach. Die Reflexion zielt weniger darauf ab, sein eigenes Geschichtsbild, das sich in den 1990er Jahren verfestigt hat, zu revidieren, als vielmehr die Vielzahl an narrativen Modi seitens der Literatur zu exponieren und gegeneinander abzuwägen⁷⁷⁴.

Le lieu de la différence des langues et des cultures n'est pas seulement aussi le lieu de l'échange économique, de la multi- et transculturalité, mais le lieu d'un affrontement, d'une confrontation, d'un *clash des civilisations*.

Handke calque ainsi, par le biais de lieux extrêmement fictifs, des conflits et des frontières civilisationnels. La réflexion vise moins à réviser sa vision de l'histoire telle qu'elle s'est consolidée dans les années 90, qu'à explorer et évaluer, du côté de la littérature, la diversité des modes narratifs.

Comme l'explique le chercheur, le brouillage hétérotopique va bien au-delà de la dénonciation de modèles socio-économiques et culturels dominants. Non seulement il dénonce par ces mécanismes la domination d'un modèle socio-économique et culturel, poursuivant ainsi la démarche amorcée dans sa production essayistique, mais il rejoint également une position qui refuse tout modèle identitaire unitaire et prône la tolérance tout en cultivant le subtil jeu des contradictions et de l'ambiguïté.

c. Le « Neuvième pays »

Il y a bien un traitement hétérotopique des espaces, pas seulement au sens d'un fonctionnement sémiotique des références fondées sur le télescopage ou le palimpseste, mais également en tant que ce procédé produit un troisième espace ouvrant la possibilité d'un autre

⁷⁷³ Boris Previšić évoque une « vision dichotomique » (« *Dichotomisierung* »), Boris Previšić, « Handkes Weltentdeckung », *op. cit.*, p. 247. Constat que partage Bernhard Fetz puisqu'il remarque une différence de traitement entre d'un côté le rôle de l'observateur dans les essais ; de l'autre, les « textes qui, en tant que "récits", élargissent les événements historiques et politiques au rang d'espaces temporels imaginaires, dans lesquels se mêle à l'histoire sociale et politique, l'histoire de la nature. » [« Texten, die als „Erzählungen“ die politischen und historischen Gegebenheiten zu imaginären Zeiträumen ausweiten, in die neben der politischen und der sozialen Geschichte auch die Naturgeschichte Einzug hält. »] (Bernhard Fetz, « Peter Handkes balkanische „Geographie der Träume“. *Die morawische Nacht*, in Kastberger, Klaus (éd.), *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, *op. cit.*, p. 196)

⁷⁷⁴ Previšić, « Handkes Weltentdeckung », p. 250.

monde et d'une autre communauté. Le jeu référentiel fait partie de ces nouveaux moyens narratifs à partir desquels Peter Handke projette une nouvelle image des Balkans. Cet espace travaillé par les pouvoirs de l'imagination et la subjectivité de l'auteur correspond dans l'œuvre handkéenne au « Neuvième pays ». Cette contrée apparaît pour la première fois dans le récit *La Répétition*. Alors qu'il est engagé dans une tentative de ré-appartenance et de réappropriation de son enfance, le personnage Filip Kobal entreprend un voyage dans un lieu rêvé où il rencontre « un peuple indéterminé, intemporel, extra-historique, – ou, mieux, un peuple qui vivait dans un éternel présent [...] et en même temps au-delà, ou antérieur à, ou postérieur à, ou à l'écart de toute Histoire. »⁷⁷⁵ Plus loin, dans une lettre envoyée du front⁷⁷⁶, le frère de Filip nommera ce pays en référence au terme slovène *deveta deželase* désignant un lieu fantastique de l'enfance⁷⁷⁷ : le royaume lointain et mythique du « Neuvième pays ». Si ce pays créé par les pouvoirs de la poésie et du conte – le « Ein-Wort-Märchen » – est aisément assimilable à la Slovénie, il ne peut pas être décrit, comme le fait remarquer Haderlap⁷⁷⁸, en termes d'appartenance nationale, mais doit être bien plutôt considéré comme une entité universelle, une sorte d'Arcadie privée.

Le mythe personnel du « Neuvième pays » parcourt toute l'œuvre handkéenne depuis ce récit et fait l'objet de multiples variations dans les années 1990 (*Eine winterliche Reise*, 1996 ; *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, 1997 ; *Die Fahrt im Einbaum*, 1999 ; *Unter Tränen fragend*, 1999). Ces différents textes souvent réunis sous l'appellation « Textes sur la Yougoslavie » (« *Jugoslawientexte* ») sont l'occasion pour l'auteur de développer une vision et un discours non seulement sur la Yougoslavie et l'histoire, mais également sur la multiculturalité dont l'idéal s'effrite avec la tournure que prennent les événements sur la scène internationale géopolitique et médiatico-intellectuelle. Cette conception que les plus critiques, au cours des années 1990 et au milieu des discussions parfois violentes que ses déclarations ont

⁷⁷⁵ Handke P., *Le Recommencement*, pp. 156-157.

⁷⁷⁶ « Pussions-nous nous retrouver tous un jour, dans la calèche décorée de la nuit pascale, en route pour les noces avec le Neuvième Roi dans le Neuvième Pays – exauce, ô Dieu, ma prière ! », Handke P., *Le Recommencement*, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁷⁷ L'universitaire slovène Irena Samide explique en effet que cette expression « est définie dans le dictionnaire slovène-allemand de la fin du 19^{ème} siècle comme pays “lointain et mythique” et qu'il désigne un pays qui n'existe pas, qui n'existera jamais, mais dans lequel peut advenir tout ce qui dans, le monde réel, ne peut se produire. » [« Das “neunte Land” [...] wird im slowenisch-deutschen Wörterbuch aus dem Ende des 19. Jahrhunderts als “fernes, mythisches” Land umschrieben und ist eine Bezeichnung für ein Land, das es nicht gibt und nie geben wird, in welchem aber alles, was in der realen Welt nicht vorkommt, verwirklicht werden kann. »]. Irena Samide, « „Spieglein, Spieglein an der Wand: Wo liegt das holde Neunte Land?“. Der habsburgische Mythos aus slowenischer Sicht », in *Kakanien revisited: das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, éd. Wolfgang Müller-Funk, Peter Plener et Clemens Ruthner, Tübingen, Francke, 2002, p. 201.

⁷⁷⁸ Maja Haderlap, *L'angle de la Mitteleuropa : Une réminiscence*, in : *Aux frontières : la Carinthie*, Cultures d'Europe centrale, Hors-série n° 2, 2004, pp. 45-54.

pu provoquer⁷⁷⁹, connaît un tournant à partir des années 1990. Peter Handke est amené à réviser cette image et à déconstruire la contrée imaginaire, confessant lui-même que « l'ancestral conte slovène du Neuvième Pays a un peu plus chaque année cédé la place devant le discours spectral sur la *Mitteleuropa*. »⁷⁸⁰

La thématique de l'espace et de l'identité slovène reste présente et prend une toute autre forme, remplacé par un nouveau modèle plus subtil et forgé par les pouvoirs de la littérature. Aussi, plutôt que de souscrire à la thèse proposée par Snjezana Rafo selon laquelle *La Nuit morave* marque un renoncement à son engagement politique concernant les Balkans et un retour au « royaume de la poésie »⁷⁸¹, nous privilégierons la théorie de Boris Previšić qui voit dans cette évolution, une « réflexion qui vise moins à réviser sa propre image de l'histoire telle qu'il l'a forgée dans les années 1990, qu'à montrer la diversité des modes narratifs dont dispose la littérature »⁷⁸². Ce programme est formulé dès la première phrase de *La Nuit morave* : « Chaque pays a sa Samarkand et sa Numance. Cette nuit-là les deux sites étaient chez nous, ici sur la Morava. »⁷⁸³ Par cette évocation, le narrateur plonge le récit de voyage dont les différentes stations renvoient à des lieux bien réels et souvent dotés d'une forte dimension autobiographique, dans un autre espace, celui du récit et de l'imagination. Les deux villes auxquelles il faut ajouter Samara, située en Russie au bord de la Volga et qui devait initialement constituer le titre en lettres majuscules, se distinguent par la puissance évocatrice et poétique de leur nom. À cet aspect déjà analysé dans la première partie s'ajoute non seulement les légendes, l'aspect merveilleux⁷⁸⁴ qui les entourent, mais également leur histoire. Pour ce qui est de Numance, le narrateur rappelle aussitôt que cette ville antique de l'ancienne Hispanie, située « sur le haut plateau ibérique, fut autrefois [entre 153 et 133 AEC] le dernier refuge et

⁷⁷⁹ Jürgen Brokoff et Veronika Hübl nous donnent un aperçu détaillé et particulièrement éclairant sur la place qu'occupe ces textes dans le contexte littéraire et surtout médiatique de l'époque en replaçant dans le contexte géopolitique de l'époque. Jürgen Borkoff, « Ich wäre gern noch viel *skandalöser*“ Peter Handkes I. Poetik und Politik. », *Stationen, Orte und Positionen*, pp. 17-38; Veronika Hübl, „Peter Handke et la Yougoslavie“, *Austriaca. Varia : nouvelles recherches sur la littérature et la civilisation autrichiennes*, n° 60, 2005, Publications des Universités de Rouen et du Havre, pp. 129-148.

⁷⁸⁰ Peter Handke, *Abschied eines Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 18 : « Und nun wick das urslowenische Märchen vom Neunten Land Jahr für Jahr mehr zurück vor dem Gespenstergerede von einem Mitteleuropa ». Un extrait de ce texte parut dans *Libération* le 22 août 1991, sous le titre « Le Conte du Neuvième Pays : Ma Slovénie en Yougoslavie », trad. Danielle Laquay-Meudal.

⁷⁸¹ Rafo Snjezana, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁸² B. Previšić, *Weltentdeckung*, p. 250 : « Die Reflexion zielt weniger darauf ab, sein eigenes Geschichtsbild, das sich in den 1990er Jahren verfestigt hat, zu revidieren, als vielmehr die Vielzahl an narrativen Modi seitens der Literatur zu exponieren »,

⁷⁸³ *NM.*, p. 9 / *MN.*, p. 7 : « Jedes Land hat sein Samarkand und sein Numancia. In jener Nacht lagen die beiden Stätten hier bei uns, hier an der Morawa. »

⁷⁸⁴ *NM.*, p. 9 : « Samarkand, quel que fût son rôle par ailleurs dans l'Histoire, devint et demeure légendaire. » / *MN.*, p. 7 : « Samarkand, was auch immer der Ort in der Historie darstellte, wurde und ist sagenhaft; wird, jenseits der Geschichte, sagenhaft sein. »

bastion contre l'Empire romain »⁷⁸⁵. Si la référence à Samara laisse une plus grande liberté d'interprétations, on peut noter à nouveau, outre sa localisation au bord d'un fleuve qui la rapproche de Porodin, une histoire également marquée par les conquêtes et la résistance à une puissance impériale. Cette ville faisait en effet partie d'un empire appelé la Horde d'Or dont les frontières allaient de l'Oural jusqu'aux portes de l'Europe occidentale, avant d'être rattachée à la Russie par Ivan le Terrible qui y édifia une forteresse en 1586 pour repousser les invasions et les Tatars de Crimée à la frontière. Samarkand présente des similitudes avec les deux autres villes puisqu'elle fut conquise, alors qu'elle s'appelait à l'époque Marakanda, par Alexandre le Grand en 329 AEC. En 711, les Arabes s'emparèrent de la ville avant d'être prise puis détruite par Gengis Khan en 1220. Sous le règne de Tamerlan, la ville devint à partir de 1369 le centre d'un empire s'étendant du Gange à la Méditerranée. Par ailleurs, située sur la route de la soie, elle prit une ampleur culturelle qui en fit un carrefour des civilisations, une ville multiethnique, multiculturelle et multireligieuse.

Peut-être est-ce là une manière pour l'auteur de se rattacher un peu plus encore à l'historien Fernand Braudel mentionné dans *La Perte de l'image*. L'auteur y évoque en effet l'historien français et son concept de « longue durée »⁷⁸⁶ dont la dimension spatiale doit être mise en avant ici. L'auteur de *La Méditerranée et le monde méditerranéen* propose une approche de l'histoire par l'espace où elle se déroule, insistant sur la « part du milieu »⁷⁸⁷ dont le rôle dans la constitution des civilisations permet de saisir au plus près les « unités écouménales » dont parlera Chouquer⁷⁸⁸ par la suite. La volonté de saisir le global par le local implique alors de s'intéresser de plus près aux matérialités qui configurent les spatiotemporalités organisées en plans complexes. L'image utopique de l'Europe que Peter Handke substitue au « Neuvième pays » l'illustre parfaitement. Après l'ange gardien, l'ange avertisseur et l'ange de l'apaisement, apparaît le « quatrième ou cinquième ange » qui lui révèle l'image finale du livre :

le bruissement des cimes maintenant, écoute, tiens, ici comme là-bas. [...] Et les hirondelles vois-tu, ici comme là-bas dans notre Europe. Et les secondes tremblantes, joueuses, ici comme là-bas. Et les nuages ici comme là-bas. Et les moustiques ici comme là-bas. Et les

⁷⁸⁵ *NM.*, p. 9 / *MN.*, p. 7 : « Numancia, im iberischen Hochland, war einst die letzte Flucht- und Trutzburg gegen das Römerreich gewesen ».

⁷⁸⁶ *PI.*, p. 47 : « Ou fallait-il y voir ce qu'un historien avait appelé le phénomène de la "longue durée" » / *BV.*, p. 49 : « Das, was ein Historiker als das Phänomen der „langen Dauer“ bezeichnet hatte, die verlässlichste Wellenbewegung in der Geschichte, die nicht zerstörbare (oder oder, allmählich doch) ? »

⁷⁸⁷ Titre de la première partie de l'ouvrage de Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, I, Paris, Armand Colin, 1990.

⁷⁸⁸ Gérard Chouquer, *Quels scénarios pour l'histoire du paysage ? Orientations de recherche pour l'archéogéographie*, Coimbra, Porto, 2007, p. 184.

gens dehors dans la rue étaient bien voyez les gens de Porodin, et vois je les saluai par la fenêtre dans leur langue des Balkans et – de même ils nous saluèrent. (NM., p. 395)

Die Wipfelrauschen jetzt, hör doch, denk dir, hier wie dort. Und da, schau, stell dir vor, der Kirschbaum, über Nacht rot geworden: die Nacht der reifenden Kirschen! Und die Schwalben dir, hier wie dort in unserem Europa. Und die zitternden, die spielenden Sekunden hier wie dort. Und die Wolken hier wie dort. Und die Mücken hier wie dort. Und die Leute draußen auf der Straße waren euch doch wirklich die von Porodin, und ich grüßte sie dir zum Fenster hinaus in ihrer balkanischen Sprache, und – sie grüßten uns ebenso zurück. (MN., p. 560)

La reprise de la conjonction de coordination, mais surtout de la structure « ici comme là-bas » jetant un pont entre les espaces et les époques, corrobore l'idée d'une histoire en réseaux constituée de connexions entre le passé et le présent, le local et le global ainsi qu'entre les différentes cultures. Se crée par là-même l'utopie d'une société et d'une Europe ancrée dans une « géographie des rêves » (« Geographie der Träume »)⁷⁸⁹. Cet homme « perdu » et pour qui viennent de disparaître l'image en même temps que la possibilité des Balkans⁷⁹⁰ en tant que région relocalise alors l'Europe qui est bien « utopie » au sens propre du terme : *ou-topos*, « lieu de nulle part », lieu d'un impossible contre-monde où « l'homme perdu »⁷⁹¹ retrouve une terre familière et une communauté apaisée malgré les tensions liées au contexte multiculturel et le renoncement à l'idéal d'une Yougoslavie unie/réunissant toutes les communautés. L'apaisement provient de cet instant, manifestation pulsatile qui lui découvre le « destin des Balkans », sans doute un de ces « larges destins » lisibles dans les grands courants de l'histoire/des civilisations⁷⁹² et dont le sens ne se livre qu'au regard capable d'embrasser large, qu'à celui dont la vue depuis « l'observatoire des civilisations, [...] porte, doit porter très au loin, au bout de la nuit de l'histoire. »⁷⁹³

Elles traversent le temps, elles triomphent de la durée. Tandis que tourne le film de l'histoire, elles restent sur place, imperturbables. D'une certaine façon, pareillement imperturbables, elles restent maîtresses de leur espace, car le territoire qu'elles occupent peut varier à ses marges, mais au cœur, dans la zone centrale, leur domaine, leur logement restent les mêmes. Où elles étaient au temps de César ou d'Auguste, elles sont encore au temps de Mustapha Kemal ou du colonel Nasser. Immobiles dans l'espace et dans le temps – ou quasi immobiles.

⁷⁸⁹ NM., p. 394 / MN., p. 557.

⁷⁹⁰ NM., p. 393 : « Qu'était-il venu faire dans les Balkans chez ces gens perdus ? Pourquoi ne pas les abandonner à leur destin ? Était-ce seulement les Balkans encore ? N'était-ce pas un fracas de trains de banlieue plutôt que le grondement de l'autoroute des Balkans ? » / MN., p. 557 : « Was hatte er bloß bei den Verlorenen auf dem Balkan zu suchen gehabt? Warum sie nicht ihrem Schicksal überlassen? Aber war das überhaupt noch der Balkan? War das nicht eher das Rattern von Vorortzügen als das Tosen von der Balkanautobahn? »

⁷⁹¹ NM., p. 394 / MN., 557.

⁷⁹² Fernand Braudel assigne à l'histoire la tâche de « [fixer] ces grands courants sous-jacents, souvent silencieux, et dont le sens ne se révèle que si l'on embrasse de longues périodes de temps. Les événements retentissants ne sont souvent que des instants, que des manifestations de ces larges destins et ne s'expliquent que par eux. », Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1985, p. 13.

⁷⁹³ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, II, p. 505.

Cette immobilité enracine les civilisations dans un passé beaucoup plus ancien encore qu'il n'y paraît à première vue, et cette longue durée s'incorpore forcément à leur nature⁷⁹⁴.

Les « Balkans » se trouvent délocalisées dans les marges de l'espace. Loin de disparaître, elles subsistent à l'état de « rémanence »⁷⁹⁵ dans cette « géographie des rêves » qui permet de préserver et de relocaliser.

L'espace se fait alors « tiers espace » au sens où l'entend Anzaldúa puisqu'il ne se limite pas aux marges et au discours frontaliers pris dans un sens uniquement géographique. Ces marges, précise-t-elle, peuvent tout aussi bien se situer à l'intérieur même d'un espace, constituant ainsi une « enclave », concept paradoxal qui désigne à la fois la marge et le centre accentue le brouillage des frontières entre espace objectif et espace subjectif.

Elle peut être expulsée de l'ambivalence par un événement émotionnel intense et souvent douloureux qui inverse ou résout celle-ci. Je ne sais pas exactement comment. Le travail a lieu souterrainement – de manière subconsciente. C'est un travail que réalise l'âme [it is a work that the soul performs]. Ce point focal ou ce pivot, ce point de jonction où se tient la *mestiza*, est l'endroit où les phénomènes tendent à entrer en collision. C'est l'endroit où se concrétise la possibilité d'unir tout ce qui est séparé. Cet assemblage n'est pas la simple réunion de morceaux coupés et sectionnés. Ce n'est pas non plus l'action d'équilibrer des pouvoirs opposés. Le soi, en essayant de construire une synthèse, a ajouté un troisième élément qui est supérieur à la somme de ses parties disjointes. Ce troisième élément est une nouvelle conscience – une conscience *mestiza* – et bien que source d'une intense douleur, son énergie émane d'un mouvement créatif continu qui dissout sans cesse l'aspect unitaire de chaque nouveau paradigme⁷⁹⁶.

Il adopte ainsi une « perspective plus entière, qui inclue au lieu d'exclure. »⁷⁹⁷ Le principe hétérotopique, tel que nous l'avons défini en reprenant les théories de Bertrand Westphal et en tant qu'il est introduction ou production d'un troisième espace sans véritable référent au sein d'un autre espace, contribue pleinement à cette représentation de la multiculturalité.

Contrée imaginaire, fantasmée et mythique, le « Neuvième pays » s'inscrit donc dans une démarche de contestation des modèles dominants. L'émergence d'une nouvelle frontière, de la *mestiza*, porte l'espoir d'une nouvelle communauté et devient, sous l'effet d'une « ouverture radicale », le « site de tous les possibles », « un espace de résistance » et de « production d'un discours contre-hégémonique »⁷⁹⁸. Par l'utilisation des pouvoirs de la littérature et de l'imagination pour faire éclater les cadres de pensée idéologiques normatifs et

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 160.

⁷⁹⁵ *NM.*, p. 393 : « Et comme la résonance aussi la rémanence des images » / *MN.*, p. 557 : « Und wie der Nachhal auch die Nachbilder. »

⁷⁹⁶ Gloria Anzaldúa, « La conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience », *Les cahiers du CEDREF* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2011, consulté le 04 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cedref/679>

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ Bell Hooks, *Yearning: race, gender, and cultural politics*, Boston, South End Press, 1990, p. 149. Cité et traduit par Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 119.

normés, Peter Handke s'inscrirait, selon Bernhard Fetz, dans une tradition de critique des discours médiatiques et idéologiques qui remonterait au début du siècle⁷⁹⁹. Citant à titre d'exemple *Les Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus, *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, *La Mort de Virgil* de Hermann Broch et Hofmannstahl, le critique allemand insiste particulièrement sur l'innovation formelle et l'expérimentation littéraire comme arme de contestation à l'intérieur même des structures de production des discours. L'expérimentation littéraire qui s'exprimerait dans « des genres classiques », et la « forte poéticité de la langue utilisée pour les descriptions » produisent une

position critique qui ne doit pas être comprise (à tort) comme la formulation d'un point de vue unilatéral/univoque dans les discussions et polémiques politiques, mais comme un laboratoire d'expérimentation littéraire au service d'une critique de la culture opérée par la littérature et touchant tous les champs du politique, du social et de l'individuel.⁸⁰⁰

3. Le « tiers-espace » :

Souvent réduite à une logique binaire, la notion de *frontière* doit être décloisonnée de cette opposition entre l'un et l'autre. À la suite des travaux de Anzaldúa, elle apparaît en effet non plus comme le lieu d'une synthèse sur le mode de l'addition, mais comme celui d'une multiplication donnant ainsi lieu à

un troisième élément qui est plus grand que la somme de ses différentes parties. Ce troisième élément est une nouvelle conscience, une prise de conscience de la *mestiza*. Quoiqu'il s'agisse d'une source de vive souffrance, son énergie provient d'un élan de créativité ininterrompu qui ne cesse de briser l'aspect unitaire de chacun des nouveaux paradigmes⁸⁰¹.

Cette nouvelle frontière procède donc d'une nouvelle vision, d'une nouvelle perception qui s'attache aux marges et ouvre un espace indécis dont parle Gilles Clément auxquels se rattachent les « tiers-paysages » qu'il définit comme suit :

Si l'on cesse de regarder le paysage comme l'objet d'une industrie on découvre subitement [...] une quantité d'espaces indécis, dépourvus de fonction sur lesquels il est difficile de porter un nom. Cet ensemble [...] se situe aux marges. En lisière de bois, le long des routes et des rivières, dans les recoins oubliés de la culture, là où les machines ne passent pas. [...]

⁷⁹⁹ Bernhard Fetz, « Peter Handkes balkanische "Geographie der Träume": *Die Morawische Nacht.* », *Freiheit des Schreibens*, op. cit., pp. 194-204.

⁸⁰⁰« Im Essayismus ihrer Anschauungen, in der Aufspaltung der klassischen Gattungen [...] und durch eine prononciert poetische Beschreibungssprache entstand eine kritische Haltung, die nicht als Formulierung eindeutiger Standpunkte im politischen Richtungstreit (miss)zuverstehen ist; sondern als literarisches Versuchslabor einer alle Ebenen des Gesellschaftlichen, Politischen und Individuellen durchdringenden literarischen Kritik der Kultur. », *Ibidem*, p. 195.

⁸⁰¹ Gloria Anzaldúa, *Borderlands : the new mestiza*, San Francisco, Aunt Lute books, 2012, pp. 101-102.

Entre ces fragments de paysage aucune similitude de forme. Un seul point commun : tous constituent un territoire de refuge à la diversité. [...] Cela justifie de les rassembler sous un terme unique. Je propose Tiers paysage [...] ⁸⁰².

La dialectique de l'image, par son retentissement dans l'âme du sujet, accentue la brisure de l'individu, mais produit en même temps l'élargissement de son être aux dimensions de l'univers. Confronté à « cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace ⁸⁰³ », le sujet voit se confondre intimité et immensité. C'est le propre de l'auteur si l'on se réfère à l'étymologie de ce mot, à savoir *augere* qui signifie, en latin, « faire croître », « s'accroître », « augmenter ».

L'épiphanie, outre l'illumination du non-savoir, exacerbe les pouvoirs de la parole pour lui permettre de construire non pas seulement un espace littéraire, mais, nous apprend Agamben, une « topologie de l'irréel » qu'il assimile au *topos* aristotélicien, « doté d'un pouvoir "merveilleux et antérieur à tout autre" » et que l'on retrouve également comme « "troisième genre" de l'être » ⁸⁰⁴ dans le *Timée* de Platon. Sous l'égide de ces deux philosophes antiques, le penseur italien nous invite à

penser le « lieu » non comme quelque chose de spatial, mais comme quelque chose de plus originel que l'espace ; peut-être selon la suggestion de Platon, comme une pure différence, dotée cependant du pouvoir de faire en sorte que « ce qui n'est pas, en un certain sens, soit et qu'inversement ce qui est, en un certain sens, ne soit pas » ⁸⁰⁵.

L'espace revêt alors une fonction utopique qui s'affirme comme condition nécessaire pour « s'approprier le réel et le positif » et ainsi « entrer en rapport avec l'irréel et le l'inappropriable » ⁸⁰⁶. Il conviendra donc d'interroger ici les fonctions et la nature de cette espace *khora* qui se définit dans un premier temps comme apprentissage et mise en pratique du regard permettant de refonder une relation œcuménique avec le milieu synonyme d'ouverture de l'espace et de puissance germinale. L'errance déporte les personnages handkéens dans les marges du territoire et de la réalité, dans ces « zones intermédiaires », véritables niches hétérotopiques où s'opère une reconfiguration du sensible ainsi que la reconquête d'une lisibilité et d'une visibilité.

⁸⁰² Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Saint Germain sur Ille, Éditions du commun, 2016, p. 12.

⁸⁰³ Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 91. Cité par Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 195.

⁸⁰⁴ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, 13.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, p. 14.

a. Liturgies de la profanation

Pour s'approprier cet inappropriable, Peter Handke recourt à des « pratiques d'espace »⁸⁰⁷ que Michel de Certeau définit comme des usages qui permettent d'investir un lieu et de le transformer en espace. L'historien français part donc d'une distinction fondamentale entre d'un côté le « lieu » qui correspondrait à un espace géométrique, organisé antérieurement à l'espace par une logique urbaine notamment, et l'« espace » qui est un « espace anthropologique » dès lors qu'il est « pratiqué », c'est-à-dire réorganisé postérieurement par un usage. Pour illustrer cette distinction, il donne l'exemple d'une « rue géométriquement définie par un urbanisme » puis « transformée en espace par des marcheurs »⁸⁰⁸. L'historien français distingue trois types d'actions narratives identifiées comme des pratiques d'espace : il s'agit de la bipolarité « carte » et « parcours », des procédures de délimitation ou de bornage et enfin les « focalisations énonciatives (index du corps dans le récit) »⁸⁰⁹.

On voit alors que le corps joue un rôle primordial puisqu'il devient l'opérateur du passage. Il brise en cela l'ancienne clôture du monde, du Cosmos, tout en dégageant une alternative au chaos et à l'espace amorphe. Il propose de ce point de vue une alternative à la binarité de l'espace profane et sacré développé notamment par Mircea Eliade au début de son ouvrage *Le Sacré et le profane* :

Pour l'homme religieux, *l'espace n'est pas homogène* ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres. [...] Il y a donc un espace sacré, et par conséquent « fort », significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire amorphes. Plus encore : pour l'homme religieux, cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit *réel*, qui *existe réellement*, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure⁸¹⁰.

La distinction opérée par Mircea Éliade renvoie le profane à tout ce qui n'est pas religieux. Il s'appuie pour cela sur l'étymologie du terme sacré, à savoir *sacer* en latin qui contient l'idée de séparation qui divise deux espaces : d'un côté le temple (*fanum*), de l'autre côté ce qui se trouve aux abords du temple (*profanum*), autrement dit est profane l'espace qui entoure le lieu sacré. Cette conception est conforme au sens commun vérifiable dans les dictionnaires et

⁸⁰⁷ Titre que l'historien donne à une des parties de son ouvrage Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 172.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, p. 25.

n'éveille que très peu l'intérêt de l'ethnologue qui préfère se consacrer à une étude du *sacré* qu'il commence par caractériser ainsi :

La terreur devant le « chaos » qui entoure son monde habité correspond à sa terreur devant le néant. L'espace inconnu qui s'étend au-delà de son « monde », espace non-cosmisé parce que non-consacré, simple étendue amorphe où aucune orientation n'a encore été projetée, aucune structure ne s'est encore dégagée, cet espace profane représente pour l'homme pour l'homme religieux le non-être absolu⁸¹¹.

Face à la terreur de ce chaos, Peter Handke propose une autre solution que la sacralisation destinée à cosmiser l'espace, c'est-à-dire à le pourvoir d'un centre « rendant possible *l'orientatio* »⁸¹² et à partir duquel il s'ordonnerait. À la révélation sacrée s'opposerait en effet le *geste* profane, profondément transgressif. Si « [l'homme] religieux est assoiffé de l'*être* »⁸¹³, le sujet handkéen, lui, est assoiffé de *puissance* révélant la positivité du non-être. Plutôt que de sacraliser l'espace pour se protéger du grand dehors menaçant, informe et amorphe, Peter Handke entreprend donc une profanation au sens où le conçoit Giorgio Agamben. Le philosophe italien définit la profanation avant tout comme la restitution d'un objet à son usage. Il n'est pas étonnant que le geste de profanation le plus fort du corpus, à savoir la défécation justement, concerne le corps dans ce qu'il a de plus intime dans la mesure où, comme l'écrit Agamben, « [la] séparation s'exerce d'abord et avant tout dans la sphère corporelle, comme régression et séparation de certaines fonctions physiologiques. »⁸¹⁴ Pour illustrer cette théorie, le philosophe italien prend justement l'exemple de la défécation, « une de ces fonctions [...] qui se trouve isolée et cachée dans nos sociétés, à travers toute une série de dispositifs et d'interdits. »⁸¹⁵

De même que dans son *Essai sur le lieu tranquille*, Peter Handke ne place plus les toilettes à l'écart de la société, mais à l'entrée d'espaces périphériques qui, par le mouvement centrifuge des personnages se retrouvent dotés d'une position centrale et originelle. Après avoir descendu le « talus où s'achevaient les arrondissements extérieurs »⁸¹⁶ et franchi l'autoroute en contrebas, le comédien se trouve « au seuil du centre-ville » et des « arrondissements intérieurs [...] marqué par des toilettes publiques. »⁸¹⁷ Une fois à l'intérieur, ces dernières prennent l'apparence d'une église⁸¹⁸ et assurent le passage vers une autre sphère. Si les

⁸¹¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 61.

⁸¹² *Ibidem.*

⁸¹³ *Ibidem.*

⁸¹⁴ Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2006, p. 109.

⁸¹⁵ *Ibidem.*

⁸¹⁶ *GC.*, p. 121 / *GF.*, p. 193 : « Die Böschung, an welcher die äußeren Bezirke endeten. »

⁸¹⁷ *GC.*, p. 138 / *GF.*, p. 220 : « Die Schwelle zu den inneren Bezirken wurde markiert von einer der neuerrichteten öffentlichen Toiletten. »

⁸¹⁸ *GC.*, p. 138 : « De l'extérieur, elles paraissaient plutôt petites, puis s'agrandissaient, assez semblables en cela à la nef de l'église des faubourgs. » / *GF.*, p. 220 : « Diese wirkte von außen eher klein und weitete sich, nicht unähnlich dem Vorstadtkirchenschiff zuvor. »

premiers pas dans ce sanctuaire semblent l'isoler du monde, la plongée dans cette obscurité se révèle rapidement être un processus métamorphique par lequel le personnage, après avoir fait l'expérience de la disparition, renaît à la vie :

Rester ainsi à jamais dans la noirceur ? Disparaître en elle ? Ne plus jamais revoir la lumière ? Le comédien était immobile et guettait. [...] Et en même temps il sentait dans toutes les cellules de son corps qu'il était en ville, et que celle-ci l'attendait, comme jamais. Besoin de se changer pour elle, pour son centre [...]. (GC., p. 138)

Auf ewig so in der Schwärze bleiben? In ihr verschwinden? Nie mehr ans Licht zurück? Der Schauspieler stand reglos und lauschte. [...] Und zugleich spürte er in all seinen Körperzellen, daß er in der Stadt war, und daß diese ihn, wie nur je ein Wesen, erwartete. Bedürfnis, sich umzuziehen für sie, für ihr Zentrum, wenigstens ein Kleidungsstück zu wenden. (GF., pp. 221-222)

La décentration, ce mouvement qui emmène les personnages du centre à la périphérie, loin d'être pure logique dérivatoire, est également mue par une volonté de reconfiguration, de soi, de la perception et de la communauté ⁸¹⁹.

Pour être l'agent et l'opérateur d'un tel passage, le sujet handkéen doit éprouver par le corps une telle transition : il doit effectuer un rite initiatique assurant le passage d'un monde à l'autre. De l'autre côté du miroir, le personnage découvre alors un « Moi » paradoxal puisqu'il est à la fois plus et moins que le sujet. Le narrateur de *La Grande chute* définit ce paradoxe comme un « surcroît d'amenuisement du Moi » ⁸²⁰ dont il nous livre un exemple lors de la rencontre entre le Comédien et un prêtre. Au cours de sa promenade et à mesure qu'il approche de la ville, le personnage aperçoit une « maison de Dieu » dans laquelle il entre et assiste, « quoique ce fût l'après-midi » ⁸²¹, à une messe. Si ce passage a valeur de « rite de passage », c'est toutefois moins lié à l'office religieux auquel il ne participe guère – lors de la transsubstantiation par exemple, il ne peut se résoudre à s'agenouiller et se contente de plier les genoux, de même qu'il n'ira pas communier pour l'eucharistie –, qu'à la scène qui s'ensuit. Une fois la bénédiction finale formulée, le prêtre « convia le comédien à un festin dans la sacristie » et enleva son surplis, dévoilant un bleu de travail qui parut de bon augure à son hôte. » Bien loin du faste et des artifices cérémoniels de l'office religieux, cette scène d'hospitalité dégage une aura d'allégresse qui « persistait » de la célébration de l'eucharistie,

⁸¹⁹ Dans la dernière partie de sa monographie, Judith Sarfati-Lanter y consacre l'essentiel de sa réflexion.

⁸²⁰ GC., p. 13 / GF., p. 14 : « das Mehr an weniger Ich ».

⁸²¹ GC., p. 112 : « la maison de Dieu serait ouverte, et, quoique ce fût l'après-midi, in y dirait une messe, et il serait juste à l'heure. » / GF., p. 177 : « Das Gotteshaus wäre offen, un trotz der Nachmittagsstunde würde darin eine Messe gelesen, und er käme gerade recht. »

mais qui « fut amplifiée par la nourriture et la bouteille de vin que le curé sortit d'un sac de supermarché »⁸²².

La désacralisation de la cérémonie liturgique qui transforme « toutes les choses [...] en ce qu'elles étaient, une table, les tables d'araignée »⁸²³ équivaut non seulement à une profanation en tant qu'elle restitue les objets à leur usage, mais également à la troisième phase des rites de passage mis au jour par Arnold Van Gennep⁸²⁴. Dans son étude sur les rites de passage, l'ethnologue distingue trois phases : une phase préliminaire, une phase liminale et enfin une phase d'« agrégation ». La première, dite aussi phase de « séparation », constitue une rupture avec un état antérieur ou la communauté à laquelle l'individu était rattaché. Appliqué au récit de *La Grande chute*, elle pourrait correspondre à la situation dans laquelle se trouve le comédien au début du roman, à savoir celle d'un étranger arrivé la veille dans un pays qui n'est pas le sien, découvrant dans sa nudité l'allégresse et l'appel d'un nouveau monde. La deuxième phase correspondrait à la situation marginalité propre à ceux qui font l'objet du rite, suspendus à la frontière entre deux mondes, entre l'avant et l'après du rite, entre la séparation et l'« agrégation » à une nouvelle communauté qui représente la dernière phase. Le franchissement liminaire entre les deux mondes dépasse donc le simple découpage séquentiel des rites de passage qui obéirait à une logique purement liturgique, cérémonielle, pour révéler la dimension phénoménologique de ces rituels qui doivent dès lors être considérés comme un processus d'évidement ouvrant à la *communitas* existentielle, c'est-à-dire à un vécu du rituel qui dépasse ou transcende ses déterminations sociales.

La profanation chez Peter Handke n'abolit donc pas le rite initiatique du passage, mais en est la condition même puisqu'en brisant les interdits et en étendant la sphère d'usage, elle permet à l'individu d'accéder à ce « Moi » défini dans les premières pages du roman comme un « surcroît d'amenuisement ». Le comédien qui fait l'expérience d'un évidement, se défait de son identité sociale pour devenir « personne en particulier, un épouvantail en plein champ, changeant de silhouette au gré de la lumière et du vent, [...] donnant l'illusion d'être [...] une tribu entière pour n'être finalement plus rien ni personne. »⁸²⁵ Ce devenir impersonnel signifie

⁸²² GC., p. 114 / GF., p. 181 : « Danach wurde der Schauspieler zu einem Schmaus in die Sakristei geladen. . Der priester legte sein Meßgewand ab, und darunter kam eine baue Arbeitskleidung zum Vorschein, die seinen Gast vertraut anmutete. Die Heiterkeit, welche von der Eucharistiefeyer ausgegangen war und anhielt – alles davon verwandelt indas, was es war, ein Tisch, die Spinnweben – wurde verstärkt von der Nahrung, auch der Flasche Wein, beides vom Priester aus einem Supermarkt-Plasticksack geholt. »

⁸²³ GC., p. 114 / GF., p. : « »

⁸²⁴ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1991.

⁸²⁵ GC., p. 116 / GF., p. 184 : « eine Vogelscheuche auf dem freien Feld, die je nach Wind und Licht die Gestalten wechselt, sich zum Riesen aufbläht und gleich darauf zusammenfällt zu einem Häufchen Elend, eine Frau vortäuscht, ein Paar, eine ganz Sippe, und letztlich wieder niemand und nichts ist. »

en même temps le dépassement de son statut d'intrus, de tiers qui le plongeait dans une solitude peuplée de rencontres ineffectives. Devenu moins que lui-même, une entité infra-individuelle, il s'élève en même temps à une communauté existentielle dont il était séparé. Ce processus d'agrégation de l'intrus dans la sphère communautaire débouche sur un nouveau baptême (« Et le prêtre donna alors un nom au comédien : "Christophe – car vous portez, car tu portes le poids du monde !" »⁸²⁶ et culmine dans un sentiment d'allégresse général, dans une « joie unanime » qui « naissait d'une purification, par une cérémonie, une cérémonie collective » et qui lui permet de partager cette « joie personnelle » qui le « dépassait » avec « rien ni personne en particulier, avec l'air d'été, les horizons, les crottes de chien dans le caniveau, un vieux ticket de parking ou de pharmacie. »⁸²⁷

b. L'expansion des sphères

De ce point de vue, les personnages s'apparentent en grande partie à des forces physiques dont les mouvements, les dynamiques et les déplacements sont déterminés par l'action et la réaction des uns sur les autres. Les déplacements peuvent être modélisés selon un principe physique qui transformerait alors la galerie de personnages en une constellation au sens propre du terme. Les trajectoires spiriformes évoquées par Deleuze résultent chez Peter Handke du projet de « nouvelle vision » qui, en abolissant la perspective albertienne, prive l'individu de tout centre et permet ainsi la mise en contact de l'espace intérieur et extérieur dans un mouvement d'expansion vers les marges qui s'effectue en cercles concentriques. Ce modèle géométrique qui régit la spatialité mouvante dans nos textes, notamment dans *La Grande chute*.

Le geste profane chez Peter Handke obéirait alors à la volonté de « rendre connu ce qui est inconnu »⁸²⁸, c'est-à-dire que la profanation est avant tout destinée à dépasser la terreur exercée par la perception d'un dehors livré au chaos et à l'indéterminé. La dialectique du proche et du lointain ne sert plus ici seulement à « voir juste », comme le formulait Godard cité précédemment⁸²⁹, mais aussi à créer un espace, au sens de lieu anthropologique, puisque « [l]e lieu, au sens fort du mot [c'est-dire en tant que lieu anthropologique] est l'engagement territorial

⁸²⁶ GC., p. 116 / GF., p. 185: « Christoph – denn Sie tragen, du trägst das Gewicht der Welt! [...] »

⁸²⁷ GC., p. 118 / GF., p. 188 : « Er teilte [diese Freude] [...] [m]it Niemand und nichts Bestimmtem, mit der Sommerluft, den Horizonten, dem Hundekot im Rinnstein, mit einem weggeworfenen Parkschein und Apothekenzettel. »

⁸²⁸ Voir note 64.

⁸²⁹ Voir note 705.

d'une sphère. »⁸³⁰ La logique des cercles concentriques, outre un agencement spatial, renvoie donc à quelque chose de plus fondamental qui serait de l'ordre d'une onto-géographie telle que la conçoit le philosophe allemand. Dans sa trilogie *Sphères*⁸³¹, il commence par substituer la question *où nous sommes* à *qui nous sommes*, reprenant et prolongeant certaines des réflexions de Heidegger pour penser le rapport à l'altérité du grand Dehors à nouveaux frais. Avec le modèle de la sphérologie, Sloterdijk développe un programme qui vise à étendre la symbiose mère-enfant jusqu'à la lisière du monde. Dans ce modèle, les sphères réagissent comme des systèmes immunitaires aux parois croissantes. Le proche extérieur devient alors cette zone essentielle mais incontrôlée où sont relégués provisoirement nos morts. Cette zone que l'on incorporera progressivement par le deuil, et ainsi de proche en proche circonscrit la circonférence minimale d'une culture qui s'étend aux morts. Dans un tel système, faire son deuil équivaut à déménager dans un espace plus étendu.

De ce point de vue, l'acte transgressif de la profanation correspondrait à ces extensions propres aux « espaces thanatologiques »⁸³² consistant à absorber puis à réinterpréter par la sphère plus petite – celle de l'intime, de la portioncule que représente le corps – ce qui était jadis extérieur et marqué par la catastrophe. La « catastrophe des sphères »⁸³³ dont parle le Sloterdijk n'est pas la catastrophe de la guerre, ni une catastrophe environnementale comme c'est parfois le cas dans les textes du corpus. C'est une catastrophe bien spécifique puisqu'il s'agit de la disparition de celui qui est proche et avec qui on faisait symbiose. C'est ce que nous révèle la fin de *La Grande chute* avec l'image de la « mère [qui] montait l'escalier de bois vers la mansarde, vers la chambre abandonnée du fils perdu. »⁸³⁴ Ces bruits de pas, de la même manière que les pas du comédien appelé Christophe parce qu'il porte le poids du monde⁸³⁵, ou de la chanteuse dans *Kali*, sont « lourds » parce que l'état de survie dans lequel se trouvent les personnages les contraint à « remplacer leurs grands absents », à assumer cette « pesanteur [qui] est le plus sensible lorsque les hommes se courbent pour se laisser charger de la mission consistant à occuper la place d'autres, des irremplaçables. »⁸³⁶ Pesanteur des pas pourtant dotés d'une étonnante légèreté dans le passage suivant :

En contrepartie, à la pointe de ses souliers, des cimetières, très bien ainsi, tant et plus, on les discernait nettement, d'est en ouest, du nord au sud, et en diagonales, incisions, dans le blanc

⁸³⁰ Peter Sloterdijk, *Globes : macrosphérologie*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Libella-Maren Sell, 2010, p. 152.

⁸³¹ *Bulles ; Écumes : sphérologie plurielle ; Globes : macrosphérologie.*

⁸³² Peter Sloterdijk, *Globes*, « Lever de la distance à proximité », pp. 139-172.

⁸³³ Peter Sloterdijk, *Bulles*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Fayard, 2003, pp. 26-27.

⁸³⁴ *GC.*, p. 173 / *GF.*, p. 278 : « Eine Mutter stieg die Holztreppe hinauf in die Mansarde, in das verlassene Zimmer des verlorenen Sohns. »

⁸³⁵ *GC.*, p. 116 / *GF.*, p. 185 ; *Kah.*, p. 55 / *Kv.*, pp. 71-72.

⁸³⁶ Peter Sloterdijk, *Globes*, p. 145.

morcelé et comme infini, d'un blanc plus morcelé encore, fragments d'une Croix, du Sud et de l'Ouest, du Nord et de l'Est, qui parcourait la terre entière. (*GC.*, p. 82)

Friedhöfe zu seinen Schuhspitzen dafür, recht so, noch und noch, klar auszumachen von Ost nach West, von Nord nach Süd, und in den Diagonalen, in dem wie unendlichen kleinteiligen Weiß Einschnitte eines noch kleinteiligeren Weiß, Fragmente eines den gesamte Erdkreis durchziehenden Kreuzes, des Südens und des Westens, des Nordens und des Ostens. (*GF.*, p. 128)

Se remémorant une scène de film dans lequel il « incarnait un homme condamné à mort en vertu de la loi martiale »⁸³⁷ alors qu'il se trouve au seuil de la ville après avoir quitté la forêt, le comédien Le mouvement esquissé dans ce passage part d'une portion infime et intime de l'individu (les pieds comme porteurs de l'absence et de la blessure originelle), ilocalisable puisqu'étant son propre et seul repère spatial. Il s'étend ensuite au lieu, c'est-à-dire au paysage de la ville, située topographiquement par des repères cartographiques (les minuscules des points cardinaux indiquent une direction relative à un lieu, contrairement aux majuscules qui leur confèrent une valeur absolue et plus abstraite) et dont on aperçoit les cimetières de plus en plus distinctement jusqu'à envahir tout l'espace, le recouvrant d'une blancheur tout d'abord anarchique puis ordonnée sur la surface de la terre, comme sous l'effet de cette « proximité tendue qui transforme l'infini en un au-delà maniable. »⁸³⁸

Face à l'apparition d'une altérité et d'une absence qui se manifesteraient sous une forme incontrôlée, délétère et menaçante, la sphère réagit par l'immunisation du sujet et l'internalisation de l'extérieur. Au bout de son parcours, le comédien arrive dans le centre-ville dont l'agression sensorielle ne l'atteint pas :

Il resta longtemps immobile, là, au milieu de la ville, et en même temps transporté dans ce que, repensant à un mot ancien, il appelait : une sphère. Le grondement, les stridences, la bousculade du soir, sur la place ronde, dans son dos, persistaient certes, réguliers, mais ici, dans la sphère semblaient plutôt une pièce sonore, faite uniquement de bruits, à un très faible volume, à peine un bruit de fond. (*GC.*, p. 156)

Er stand lange still da, inmitten der Stadt, und zugleich entrückt in etwas, für das ihm ein altes Wort in den Sinn kam: eine Sphäre. Das abendliche Tosen, Schrilla und Geschiebe von dem Rundplatz in seinem Rücken ging zwar gleichmäßig weiter, wirkte hier in der Sphäre eher als Hörspiel, allein aus Geräuschen, ein überdies leise gestelltes, kaum ein Hintergrundgeräusch. (*GF.*, p. 252)

À la menace de l'extérieur, la sphère répond, nous dit Sloterdijk, par une hiérophanie qui mettrait en connexion les lieux humains non pas tant avec le transcendant divin⁸³⁹ qu'avec

⁸³⁷ *GC.*, p. 81 / *GF.*, p. 127 : « ein rechtlich zum Tod Verurteilten darstellte. »

⁸³⁸ Peter Sloterdijk, *Globes*, p. 149.

⁸³⁹ Mircea Eliade utilise ce terme pour désigner l'expérience religieuse, la « hiérophanie » serait alors la « manifestation du sacré ». Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1983, p. 37.

l'absence, ou, plus précisément, ces « autres absences qui lui plaisaient davantage »⁸⁴⁰ et qui font émerger de ce lieu un autre lieu, un espace où « le bruissement des buissons et le froissement des herbes sauvages », manifestations vibratiles et ineffables du monde, sont « plus proches et plus pénétrants, là dans la sphère, d'un degré, d'un *monde* encore, que n'importe où ailleurs dans une nature libre et déserte. »⁸⁴¹

Le personnage évolue donc par anneaux concentriques, franchissant les seuils et les espaces thanatologiques par la magie de ses souliers qui, tels des bottes de sept lieues dont sont également chaussées la chanteuse de *Kali* et la banquière de *La Perte de l'image*, témoignent de cette « imagination é-loignante qui loge l'espace de vie actuel [ici la grande ville] dans les espaces environnants des morts et des esprits »⁸⁴². Si le deuil « est la première passion proxémiste »⁸⁴³, c'est parce qu'il produit « l'anneau de distance-proximité ou de proximité-distance autour de lui, dans lequel se loge l'existence intrinsèquement humaine, ouverte au monde, ouverte aux morts, animant l'espace. »⁸⁴⁴ Si l'on peut considérer dans un premier temps les espaces thanatologiques les lieux d'apparition, de médiation et d'immunisation de l'altérité provenant du grand Dehors dont le mode de manifestation serait proche de la hiérophanie, il faut également les concevoir comme des espaces de potentialités contingentes qui peuvent être, ne pas être ou être autres. Les espaces thanatologiques cartographieraient les potentialités d'effondrements et de catastrophes venant du passé (les catastrophes sociales, politiques, environnementales), du présent (peurs, vulnérabilités) ou du futur (le changement climatique, les contre-utopies futuristes, et toute forme d'eschatologie). De ce point de vue, ces espaces fonctionneraient de façon spectrale en hantant les espaces normaux. Il faudrait alors parler, pour reprendre une terminologie derridéenne, d'une « hantologie »⁸⁴⁵ des espaces thanatologiques.

Le mouvement d'extension sphérique des personnages est indissociable du « travail de deuil » que Sloterdijk situe dans l'« espace thanatologique » et qu'il définit comme « [l]a réparation de l'espace intime le plus étroit » qui

n'est pas possible sans que l'on élargisse celui-ci dans le même temps : car si les survivants insistent pour rester, d'une certaine manière, avec les défunts, cela ne peut se produire que si les morts sont installés comme dans un deuxième *anneau* autour de la sphère des vivants. Ce que la psychanalyse a désigné [...] le « travail de deuil », ne signifie rien d'autre [...] que l'effort accompli par les survivants pour faire sortir leurs morts du domaine de proximité le

⁸⁴⁰ *GC.*, p. 82 / *GF.*, p. 127 : « und andere Abwesenheiten, die ihm noch gelegener waren »

⁸⁴¹ *GC.*, p. 156 / *GF.*, p. 252 : « in der Sphäre noch „um eine ganze Welt“, wieder kam ihm so ein Wort in den Sinn, näher kommend und tiefer eingreifend als gleichwo in einer freien und menschenleeren Natur. »

⁸⁴² Peter Sloterdijk, *Globes*, p. 151.

⁸⁴³ *Ibidem*, p. 149

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 152.

⁸⁴⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 89.

plus intime, celui qui a été blessé, et les faire passer dans un anneau de proximité tendu plus au loin et pacifié ⁸⁴⁶.

Aller à la rencontre des disparus, telle est bien l'entreprise principale qui anime les personnages du corpus. Si ce mouvement s'amorce pour le comédien « [d]ès le soir de son arrivée dans l'autre pays » ⁸⁴⁷, il en va de même pour les autres protagonistes. Si *La Nuit morave*, *La Perte de l'image* et *Don Juan* présentent des trajectoires plus sinueuses que véritablement concentriques et sphériques – même si cet aspect n'est évidemment pas absent des œuvres –, *Kali* présente une logique transgressive et spatiale qui se rapproche davantage de *La Grande chute*. Le passage dans l'arrière-pays est également l'occasion d'étendre une sphère vers une autre afin d'y réintégrer les disparus. Parmi ces derniers figurent non seulement les enfants disparus dont elle voit les photos/avis de recherche à son arrivée, mais également les migrants, clandestins et autres survivants qui peuplent cet espace. Durant son voyage vers la cité saline, elle doit prendre le bateau pour traverser le lac et rejoindre ainsi Kali. Ce passage vers l'autre rive l'emmène loin de tout ⁸⁴⁸ et se signale également par l'apparition d'une image – celle de la montagne de sel – dont la blancheur rappelle la hiérophanie de la *Grande chute* mettant en connexion les deux mondes :

Et dans l'image entre maintenant la Grande Montagne de sel [...], une partie du ciel d'abord, une apparition lumineuse, une lueur blanche au-dessus de la plaine, en forme de montagne.

Du temps s'est ainsi passé sur l'eau, indéterminable. L'embarcation va et semble immobile, comme au seuil d'une autre sphère. Et voilà qu'en vient une autre à sa rencontre, d'apparence presque identique » (*Kah.*, pp. 52-53).

Und ins Bild rückt nun der Große Salzberg, weit jenseits des dabei wie unvermindert fernen Gegenufers, ein Teil des Himmels zuerst, eine Lichterscheinung, ein weißer Schimmer über der Ebene in Bergform.

Zeit ist vergangen so auf dem Wasser, eine unbestimmbare. Das Schiff fährt und scheint zugleich zu stehen, wie auf der Schwelle zu einer anderen Sphäre. (*Kv.*, p. 68)

Elle rejoint ensuite le port, débarque sur le quai puis se dirige « à pas de géant » (« *mit Riesenschritten* ») ⁸⁴⁹ vers un canot avec lequel elle « rame [...] sur le canal vers l'intérieur des terres. » (« *auf dem Kanal Landeinwärts* ») ⁸⁵⁰ Après avoir accosté, ses pas de géant s'alourdissent des « labours détrempés [...] qui lui grossissent les semelles » ⁸⁵¹, et surtout des

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 148.

⁸⁴⁷ *GC.*, p. 10 / *GF.*, p. 9 : « früher einmal, am ersten Morgen woanders »

⁸⁴⁸ Tirade du migrant p. 52.

⁸⁴⁹ *Kah.*, p. 55 / *Kv.*, pp. 71-72

⁸⁵⁰ *Kah.*, p. 55 / *Kv.*, p. 72

⁸⁵¹ *Kah.*, p. 56 / *Kv.*, p. 74 : « von den verschlammten Äckernbekommt sie größere Sohlen. »

absences qui s'accumulent dans ce « coin mort » (« *Toter Winkel* »)⁸⁵². « L'absence de chemin » (« *im Weglosen* »)⁸⁵³ la conduira finalement, à travers « les pierres tombales inclinées, moussues, [...] sans arbres ni maisons, sans un quelconque animal de pâture »⁸⁵⁴, vers une autre absence : celle du père et de l'enfant qui se trouvaient sur le pont sous lequel elle est passée en canot et qui n'y étaient plus lorsqu'elle voulut les y rejoindre.

« Ce à quoi l'on a traditionnellement donné le nom de "spirituel" est la dimension dans laquelle on fait l'expérience de la tension entre l'intime et le non-intime [...] : là où était l'âme du couple, il faut qu'advienne l'âme du monde. »⁸⁵⁵ Cette citation apporte un nouvel éclairage à certains passages de l'œuvre handkéoenne que l'on a parfois eu tendance à rapprocher du mysticisme. La fusion entre l'individu et le monde extérieur qui est mise en scène dans ces extraits doit donc être délivrée du « pathos de la philosophie classique » pour y voir bien plutôt une reterritorialisation extatique à partir de l'environnement vers un « espace intérieur » intensifié, un confort extatique issu de la proximité et produit par l'effet de « déloignement »⁸⁵⁶.

Dans la cuisine, la radio était allumée, le son si bas qu'on avait encore une impression de sphères, de tout autres sphères il est vrai que celles du vol des hirondelles. On y donnait justement lecture, comme tout à l'heure, et encore et encore, des nouvelles mondiales, et les voix à peine audibles, ou peut-être d'autant plus audibles, des speakers, semblaient venir du plus lointain espace sidéral, s'adresser à un autre univers. « Ici Radio Vénus. » « Ici Radio Cassiopée. » (*GC.*, p. 18)

In der Küche war das Radio an, der Ton so leise gestellt, daß wieder ein Eindruck von Sphären entstand, von anderen freilich als von den Kurven der Schwalben. Es wurden gerade, wie vorhin schon, und wieder und wieder, die Weltnachrichten verlesen, und die kaum hörbaren, oder so vielleicht desto hörbareren Sprecherstimmen kamen wie aus dem fernsten Weltraum, gerichtet an ein anderes Universum. „Hier Radio Venus.“ – „Hier Radio Kassiopeia.“ (*GF.*, pp. 22-23)

Le début du passage précise que les sphères dont il est ici question renvoient à un autre type de sphères, dont le modèle ne réside pas dans les schémas géométriques et spatiaux, mais dans une ouverture de l'être et du monde à peine audibles et perceptibles. Il s'agit davantage d'une intime communion, d'un mouvement de sympathie érotique qui fait de cette forme d'être avant tout une forme d'amour, confirmant ainsi la « thèse selon laquelle les histoires d'amour sont des histoires de forme, chaque solidarisation étant une constitution de sphère, c'est-à-dire une création d'espace intérieur. »⁸⁵⁷ La référence ici aux constellations ne témoignent donc pas

⁸⁵² *Kah.*, p. 57 / *Kv.*, p. 77.

⁸⁵³ *Kah.*, p. 56 / *Kv.*, p. 74

⁸⁵⁴ *Kah.*, p. 58 / *Kv.*, p. 77 : « Zwischen Kirche und Salzdüne sonst nichts als baum- und hausloses Grasland, ohne gleichwelches Weidetier. »

⁸⁵⁵ Peter Sloterdijk, *Globes*, p. 140.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁵⁷ Peter Sloterdijk, *Sphères. I, Bulles*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Fayard, 2010, p. 14.

seulement d'une dynamique excentrique – dans les deux sens du terme comme nous l'avons vu –, mais également d'un « transfert » amoureux. Parmi toutes les constellations qui constituent la voie lactée, le choix de l'auteur porte sur deux nébuleuses (Vénus et Cassiopée) qui placent l'ouverture sur le mode d'un transfert amoureux⁸⁵⁸ qu'il ne faut cependant pas prendre – et Sloterdijk nous met en garde contre une telle tendance – comme un « mécanisme névrotique » indexé sur le modèle psychanalytique :

[il faut] affirmer, bien au contraire, que le transfert est la source formelle de processus créatifs qui animent l'exode de l'être humain vers l'espace ouvert. Nous ne transférons pas tant des affects incorrigibles sur des tierces personnes que des expériences précoces de l'espace sur de nouveaux lieux, et des mouvements primaires sur des théâtres lointains⁸⁵⁹.

Cette sphérogologie induit un nouveau type de liminalité. En effet, affirmant que « [les] frontières de ma capacité sont les frontières de mon univers »⁸⁶⁰, Sloterdijk n'abolit pas le concept de frontière, mais souscrit au diagnostic postmoderne de l'errance et du nomadisme qui, sous l'effet d'un décentrement et d'une mouvance du centre vers les périphéries instables et indéterminées, rompent avec le système cosmologique et spatial traditionnel.

c. L'être total

L'ange de l'apaisement qui intervient à la fin de *La Nuit morave* illustre parfaitement la bivalence du visage dont l'apparition se trouve ici dépouillée de sa puissance d'effroi. Décrivant le chemin qui la mène à Hondareda, la banquière raconte la progressive de la région. Après avoir fait l'ascension d'une colline, elle découvre la dépression où est située la ville. Ce qu'elle découvre alors, c'est un « chaos » au milieu duquel, en l'absence du « moindre chemin praticable » (« *im Weglosen* »), « il fallait se frayer un chemin au petit bonheur la chance, grimper, descendre, sauter, glisser sur des bancs de sable »⁸⁶¹. Ce spectacle qui rappelle fortement la forêt ravagée par la tempête qu'elle avait traversée au début du roman, lui offre un spectacle qui n'a cependant rien « d'effrayant », mais au contraire d'« attirant » : contradictoire ? changeant, imprévisible. »⁸⁶² L'apaisement qui se dégage de cet espace pourtant traversé par

⁸⁵⁸ Vénus était la déesse romaine de l'amour et Cassiopée est connue pour avoir clamé que sa fille Andromède dépassait en beauté les Néréides, les nymphes de la mer pourtant pourvues d'une beauté incroyable.

⁸⁵⁹ Peter Sloterdijk, *Sphères I*, p. 15.

⁸⁶⁰ *Ibidem*.

⁸⁶¹ *PI.*, p. 441 / *BV.*, p. 522 : « um zu der Kolonie unten zu gelangen, mußte sie sich aufs Geratewohl, kletternd, springend, auch rutschend auf Sandhalden, durchschlagen »

⁸⁶² *PI.*, p. 441 / *BV.*, p. 522 : « weniger im Sinne von abschrecken als eher anziehend, wurde das Bild: widersprüchlich? Sprunghaft, umsprunghaft. »

des forces anarchiques ne provient pas tant de la musique des « uds » (« *ud* ») ou des « harmonicas » dont jouent les bergers, ni des « jongleries » (« *jonglierend* ») ou autres « numéro[s] de cirque » (« *wie in der tat für einen Auftritt im Zirkus* ») auxquels ils se livraient, mais bien de « l'apparition du visage des gens de Hondareda », de ces visages qui « avaient donc quelque chose de noble » (« *als Antliz* »)⁸⁶³ :

Et comme ces visages, qu'on aurait fort bien pu rencontrer sur un grand boulevard de Madrid ou de Rome, paraissaient changés, ici, dans la lumière de la haute Sierra, dans ces reflets changeants qui approfondissent et surtout éclaircissent les couleurs et les lignes des moindres détails, et que la galerie de granit et le sol de la dépression renvoient sur les gens ; une lumière et des reflets qui ne faisaient pas apparaître les détails du visage – la bouche, le nez, les oreilles – séparément, mais au contraire tous ensemble. (*PI.*, pp. 442-443)

Wie verändert auch wirkten doch diese Gesichter, die einem ebenso auf einem großen Boulevard in Madrid oder Rom hätten begegnen können, im Licht der hohen Sierra, dem vielfachen, die Farben und die Linien der Einzelheiten vertiefenden und insbesondere klärenden Abglanz, den die ganz Hondareda umzirkelnde Granitgalerie, und auch der Felsplattenuntergrund, auf die Leute abstrahlte; ein Licht und ein Abglanz, welche die Züge der Gesichter nicht als Einzelheiten, als Mund, Nase, Ohren, sondern ins eins zeigten. (*BV.*, p. 524)

L'estompement de la terreur suscitée par cette apparition découle du double processus de déterritorialisation et de reterritorialisation dans la mesure où il montre la voie à un monde possible ouvert par le geste transgressif. Cette double polarité du visage est contenue dans le terme même de territoire dont l'étymologie renvoie au verbe *terrere* ou *territare* qui signifiait également « épouvanter ». Deleuze et Guattari ont étudié cette double valence du concept et tiré les conclusions suivantes :

Il y a, à tel moment, un monde calme et reposant. Surgit soudain un visage effrayé qui regarde quelque chose hors champ. Autrui n'apparaît ici ni comme un sujet ni comme un objet, mais, ce qui est très différent, comme un monde possible, comme la possibilité d'un monde effrayant. Ce monde possible n'est pas réel, ou ne l'est pas encore, et pourtant n'en existe pas moins ; c'est un exprimé qui n'existe que dans son expression, le visage ou un équivalent de visage⁸⁶⁴.

Prisonnier de la stase qui annihilait ses capacités de perception et de réaction, l'individu handkéen trouve les ressources pour s'affranchir de l'effroi qui le retenait captif jusque-là. Il en résulte l'émergence d'un espace autre, d'un autre monde possible pris dans les rets de la réalité et qui n'attendait que d'être exploré pour déployer ses virtualités. Il s'ouvre ainsi à « [c]e tiers espace qui s'affirme à mesure que le territoire abandonne son caractère effroyable, sa force médusante, incarne la transgressivité en acte. »⁸⁶⁵

⁸⁶³ *PI.*, p. 441-442 / *BV.*, pp. 522-523

⁸⁶⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, 2014, p. 22.

⁸⁶⁵ Westphal, *op. cit.*, p. 123.

Le principal résultat de ce jeu du proche et du lointain, en plus de conjurer l'angoisse originelle, réside dans une véritable révolution du corps et de la relation proxémique : c'est désormais l'espace qui gravite autour du corps qui lui confère à la fois une mesure et lui imprime un rythme. L'excentration du corps produite par les dispositifs mimétiques orientés vers l'haptique, a déjà mis en valeur la scansion du corps et du toucher qu'imposait la nouvelle logique du sens. Il convient maintenant d'articuler l'infime particule spatiale que représente le corps à l'échelle immense et infinie du monde afin de mieux cerner le « consensus rythmique »⁸⁶⁶ qui s'établit entre l'individu handkéen et le milieu avec lequel il interagit. En ce sens, l'immédiateté du nouveau dispositif focal est affective, mais aussi empathique, elle est le lieu où se joue le partage de l'espace par et dans le corps. C'est ce que Handke désigne par le terme de « rythme d'Hondareda »⁸⁶⁷ et qui ne signifie pas seulement un déplacement physique, mais embrasse également l'ensemble des gestes qui composent la vie sociale et quotidienne de ce peuple, désenfouissant par ce biais d'anciennes et archaïques formes de vie. Il s'agit pour ces individus de refonder la possibilité de « l'être total » qui ne peut s'exprimer que dans un contre-rythme, un contre-mouvement qui infuse toutes les couches de la vie quotidienne. Alors que la banquière éprouvait à tel moment l'expérience du corps fragmentaire, elle parvient, par le rythme, à rentrer en résonance avec l'intimité du monde :

« La meilleure chose que je puisse faire pour toi, c'est de rester toujours bien concentrée, quoi que je fasse. Dans la mesure où je fais les choses consciencieusement, avec constance et sans perdre la cadence, en rythme, et où je fais vibrer et osciller ce rythme, où je lui laisse frayer la voie, je fais ce qu'il y a de mieux pour toi et pour moi. » - L'auteur : « Qu'est-ce que le rythme pour vous ? » - Elle : « Ce qui confère plus de force à ce que nous avons sous la main. » (PI., pp. 584-585)

Ich kann nichts besseres [*sic*] für dich tun, als bei dem zu bleiben, was ich tue. Indem ich das, was ich tue, rhythmisch tue, gewissenhaft rhythmisch, ohne Nachlässigkeit, immer weiter den mir entsprechenden Rhythmus erfüllend und ihn zum Vibrieren, Oszillieren und Vorspuren bringend, tue ich für mich und für dich das Beste, was ich für mich wie für dich tun kann. » - « Was ist für Sie Rhythmus? » (so der Autor dann). Sie: « Bestärkung des Vorhandenen. » (BV., p. 699)

Dans le roman, le contraste est fort entre les figures souvent masculines réduites à un corps de pierre, douloureux et renvoyant davantage à une dépouille, et les corps « intensifiés », comme nous avons déjà pu le voir avec la scène d'amour. Dans ces scènes, le corps féminin se voit gorgé de vie, du poids de la terre : il se fait *Leib*. Peter Handke choisit ces moments pour distinguer le corps en tant que *Körper* et en tant que *Leib*. Cependant, il dépasse les distinctions

⁸⁶⁶ Edward Twitchell Hall, *La Danse de la vie : Temps culturel, temps vécu*, trad. Anne-Lise Hacker, Paris, Seuil, 1984.

⁸⁶⁷ PI., p. / BV., p. 746 : « Hondareda-Rhythmus ».

habituelles entre ce que l'on pourrait appeler en français (pour reprendre la terminologie de Merleau-Ponty) « corps vivant » (*Körper*) et « corps propre » (*Leib*) dans la mesure où ce dernier, bien loin de fonder l'ancrage ontologique et existentiel de l'être-au-monde, signifie plutôt une dépossession. Il est un corps exproprié, transgressif en cela qu'il est « [sorti] par hùbris de son espace pour entrer dans un corps étranger »⁸⁶⁸. Cependant, à travers le rôle joué par la pulsion dans l'essence du rythme, ce sont surtout les processus énergétiques à l'œuvre dans le corps rythmique et rythmé qu'il s'agit de mettre en lumière.

La rythmicité du corps apparaît tout d'abord comme un moyen de faire face au chaos du monde et de sa perception. Cette idée est déjà présente et incarnée par l'auteur que la banquière engage pour écrire son roman. Celui-ci, décrit comme un « chercheur des formes », un « homme versé dans l'art des rythmes »⁸⁶⁹, reprend la figure du géologue-arpenteur chère à Peter Handke⁸⁷⁰ qui fouille dans les strates de la réalité la présence de formes afin d'échapper au désastre de l'informe et du chaos. L'auteur autrichien approfondit ensuite avec les Hondarederos sa conception du rythme. Elle se traduit tout d'abord par la pratique chorégraphique qui exhume des décombres du monde des rythmes premiers et originaires. La dialectique pulsative, par son retentissement dans le corps du sujet, accentue la brisure de l'individu, mais produit en même temps l'élargissement de son être aux dimensions de l'univers. Confronté à « cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace⁸⁷¹ », le sujet voit se confondre intimité et immensité. En ce sens le rythme est une énergie reposant sur la cadence dynamique d'une tension et d'une détente ainsi qu'une énergie productrice du réel. Peter Handke, à travers ce peuple, ne nous fournit pas une représentation d'un monde clos et achevé préexistant à l'œuvre, mais l'événement d'une forme en train de naître par cette dynamique du rythme. Dans un univers décimé où le seul mode d'être au monde est la survie, le rythme s'impose donc comme « la riposte des milieux au chaos » en libérant les énergies créatrices qu'il contient.

Les milieux sont ouverts dans le chaos, qui les menace d'épuisement ou d'intrusion. Mais la riposte des milieux au chaos, c'est le rythme. Ce qu'il y a de commun au chaos et au rythme, c'est l'entre-deux, entre deux milieux, rythme-chaos ou chaosmos [...]. C'est dans cet entre-deux que le chaos devient rythme, non pas nécessairement, mais a une chance de le devenir. Le chaos n'est pas le contraire du rythme, c'est plutôt le milieu de tous les milieux. Il y a

⁸⁶⁸ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 487.

⁸⁶⁹ *PI.*, p. 19 / *BV.*, p. 17 : « der Formenforscher und Rhythmenmensch ».

⁸⁷⁰ Nous pensons essentiellement au personnage de Sorger, géologue-arpenteur dans *Lent retour*.

⁸⁷¹ Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 91. Cité par Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 195.

rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes ⁸⁷².

Ce milieu intermédiaire, c'est justement le corps par lequel s'opère un partage du réel et des sens. Les Hondarederos recréent par ce biais une relation œcuménique avec le milieu environnant puisqu'ils « [donnent] à voir la totalité du globe terrestre – ce que, auparavant, on appelait l'œcoumène, le monde habité, et, par-là, la conviction qu'il existe une communauté » ⁸⁷³. Ils ne sont pas enracinés dans un territoire ou dans une représentation qui calque celui-ci sur un mètre conventionnel, une norme stable. Ils occupent un seuil et illustrent en cela le principe de transgressivité, qui consiste à occuper un seuil, un entre-deux pénétré de toutes les forces qui naissent et s'expriment à la charnière entre les mondes et les corps. Le corps remplit donc bien sa fonction de frontière ici, mais la conception même de frontière a quelque peu bougé. Il s'agit d'un corps qui serait non seulement *limen* et *limes*, mais aussi et surtout un *pli* par lequel l'intérieur et l'extérieur se rabattraient l'un sur l'autre pour n'être plus que le miroir renversé de l'autre. Pli du milieu intérieur et du milieu extérieur, il serait alors non pas tant une personne, un individu, qu'une singularité pré-individuelle, une individuation non personnelle qui se pousse au milieu pour créer un « supplément de monde » ⁸⁷⁴.

À la lumière de ces réflexions sur la transgressivité, apparaît une nouvelle forme de liminalité dont l'agent ou opérateur principal est le corps. Bertrand Westphal cite le philosophe italien Massimo Cacciari qui se pose la question suivante :

La philosophie du territoire post-métropolitain semble nous enjoindre de nous métamorphoser en âmes pures ou pure *dy-namis*, énergie intellectuelle. Et, qui sait, peut-être que notre âme est vraiment *a-oikos*, sans demeure, comme l'éros platonicien, mais ... notre corps, la raison de notre corps ⁸⁷⁵ ?

Le corps se soustrait à l'espace public, il résiste à la loi et constitue cette espace d'intimité, cette portioncule comme dirait Michel Serres, cette « niche inéliminable, résiduelle et seule propriété » ⁸⁷⁶, qui repousse, conformément à la logique de l'hyperbate, les frontières pour déployer dans les marges cette part infime d'intimité qu'ils recèlent. Le corps comme véritable lieu hétérotopique est donc aussi le lieu où se tisse un nouveau rapport au monde, où se noue cette extrême intrication de l'immensité et de l'intimité propre à l'individu postmoderne livré au primat de l'extériorité. Celle-ci ne peut cependant s'effectuer selon les modalités

⁸⁷² Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, pp. 384-385.

⁸⁷³ *PI.*, / *BV.*, 744 : « gab einem den gesamten Erdkreis zu sehen – das, was früher Ökumene, die bewohnte Welt geheißen hat, und damit die Überzeugung von Zusammengehörigkeit », Peter Handke, *Der Bildverlust*, p. 744.

⁸⁷⁴ *PI.*, 495 [je traduis] / *BV.*, p. 589 : « Zusatz-Welt ».

⁸⁷⁵ Cité par Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁷⁶ Michel Serres, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996, p. 51.

phénoménologiques telles qu'elles avaient été élaborées par Merleau-Ponty. Nous avons vu un peu plus haut la faillite d'un tel modèle qui ne doit pourtant pas masquer d'autres alternatives, d'autres modalités qui découlent du primat accordé à la surface, à la mouvance et à l'expansion vers les marges et qui s'énoncerait en termes d'interface. Cette notion issue de la discipline informatique met au jour une nouvelle forme de liminalité qui relèverait d'une dynamique de l'interactivité entre des instances de nature hétérogène réunies dans un même monde par l'interface.

Cette dimension s'accompagne nécessairement d'une forme de transparence couronnée par la grâce lorsqu'ils atteignent ce point de fusion où leur apparaître n'est rien d'autres que leur être. L'espace thanatologique est indissociable d'un espace érotique. Cet aspect que nous avons déjà vu dans la première partie et qui renvoie notamment à l'influence de Kleist et de son écrit sur le théâtre de marionnette se retrouve ici dans la sphère de la perception et de la pratique de l'espace mise en œuvre par les personnages. Ils se trouvent traversés par des vibrations indéfiniment continuée au-delà d'elle-même. L'être total handkéen, c'est donc aussi les réverbérations et résonnances qui traversent l'individu et proviennent de la totalité des autres réalités de l'univers. Paradoxalement, c'est précisément ce statut qui fait accéder les personnages à l'être total dont il est question dans *La Perte de l'image* et qui traverse l'ensemble du corpus. En effet, ce n'est que de cette manière qu'il leur devient possible de rétablir la relation écuménique et de créer un rapport érotique à la réalité. Une nouvelle fois Peter Handke déconstruit le régime traditionnel des personnages qui s'apparentent bien souvent davantage à des forces physiques qui transforment le percevoir en rien d'autre que des actions, des distances et des événements du monde. À la manière de ces images-mouvements qui, chez Bergson⁸⁷⁷, dépassent la distinction habituellement faite entre d'un côté des choses (matière inconnaissable, étendue homogène) et de l'autre des représentations (idées, imaginations, désirs, intentions), les personnages sont des perceptions en soi. Il n'y a pas de sujets de droit de la perception, mais seulement des occasions du voir : tout perçoit, parce que tout agit sur tout. L'œil est dans les choses, le miroir est partout. Et justement, l'amour est une perception qui a lieu dans une image-mouvement particulière qui s'appelle un corps : il est action et réaction physique : commotion matérielle, choc électrique dans les fibres sensibles, toucher des regards bien avant le contact de la peau. Aussi le problème posé à l'être-amoureux est-il avant tout : comment retrouver la bonne distance ? Cette question qui tourmente la banquière montre qu'avant d'être une gymnastique, l'amour est une géométrie (figures, positions, postures), et même une

⁸⁷⁷ Question à laquelle il consacre le premier chapitre de *Matière et mémoire*.

machinique, faisant intervenir les problèmes d'accord des temps et des espaces, c'est-à-dire des problèmes de vitesses.

La chorégraphie, si elle se définit avant tout par la grâce et la relation œcuménique qu'elle instaure, est avant tout affaire de rythmes, dont le pluriel indique suffisamment la dyschronie constitutive. Ce pluriel introduit effectivement un écart, plus exactement cet écart que Kaspar⁸⁷⁸ effectue au début de sa pièce et qui va mener à la chute, c'est-à-dire selon une logique propre au burlesque, à la catastrophe du faux mouvement et de la grande chute. [Cette image particulière qu'est mon corps opère alors une différenciation dans le tout infini et matériel de la perception, car elle constitue, comme le dit une nouvelle fois Bergson, un centre d'indétermination. Mon corps, en effet, est doté de cette capacité d'introduire un retard, un écart entre l'action qu'il subit et la réaction qu'il réfléchit sur les choses. C'est un intervalle d'espace-temps, cette réponse différée, cette action seulement possible ou virtuelle qui forment ce que nous appelons pour nous la perception, uniquement définie donc par notre capacité d'agir plus ou moins efficacement, plus ou moins loin de notre corps. Entre la Grande perception dans les choses et la petite perception dans les corps vivants, il n'y a qu'une différence de degré et non de nature. Bien plus, cette petite perception consiste à ne retenir dans les image-mouvements alentour que ce qui peut intéresser une action virtuelle de mon corps sur elles : elle dessine sur les choses un toucher potentiel, elle réfléchit sur elle les influences qui me concernent, elle laisse au contraire passer à travers le corps les ébranlements qui n'appellent en rien de sa part un mouvement. La petite perception consiste à obscurcir le monde pour se le rendre invisible, à dresser l'écran noir du corps devant le flux rayonnant de la matière – la Nature est une cinématographie – pour qu'apparaisse le point de lumière, la réflexion sur la chose du mouvement que je reçois d'elle. Pour nos corps, il n'y a de perception possible que par un défaut, que dans un trou de la Grande perception.

Ce rapport érotique au milieu, portant avec lui la force de la différenciation gisant dans l'écart qu'elle produit, introduit de l'inégal et se distingue en cela de la mesure. Cette distinction terminologique met au jour la puissance de transgression du rythme puisque, nous dit Deleuze, contrairement à la mesure « régulière », « [supposant] une forme codée », le rythme est toujours « en transcodage ». Il explique la distinction ainsi :

La mesure est dogmatique, mais le rythme est critique, il noue des instants critiques où se noue le passage d'un milieu dans un autre. Il n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes. Il change de direction. [...] Le rythme n'a jamais le même plan que le rythmé. C'est que l'action se fait dans un milieu, tandis que le rythme se pose

⁸⁷⁸ Voir la première scène de *Kaspar*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968.

entre deux milieux, ou entre deux entre-milieux, comme entre deux eaux, entre deux heures, entre chien et loup, *twilight* ou *zwielicht*, Heccéité⁸⁷⁹.

Arrivé au terme de ce parcours, nous pouvons observer, avec un peu de recul, la ligne spiriforme que nous venons de tracer en suivant les pas de la banquière : une ligne qui, tout en emportant la protagoniste vers les marges du monde, la ramène en son centre, centre du monde et centre du moi, qui malgré tout reste insaisissable et relance perpétuellement ce mouvement, à l'exception de cette hétérotopie que constitue la contrée imaginaire des Hondaredos qui « [donnent] à voir la totalité du globe terrestre – ce que, auparavant, on appelait l'œcoumène, le monde habité, et, par-là, la conviction qu'il existe une communauté »⁸⁸⁰. Et pour cause, le consensus rythmique mis au jour dans cette population provient d'une logique identitaire bien particulière, qu'il faut penser en dehors des catégories existentielles et ontologiques habituelles et occidentales et qui n'est plus une logique de l'identité (de type aristotélicien) ni celle du prédicat, mais une logique « trajective »⁸⁸¹. L'excentration paradoxale parce que synonyme en même temps d'une découverte et d'une adéquation de l'individu à lui-même trouve son origine dans une relation au milieu qui désigne à la fois le centre d'un objet, d'un corps, ainsi que la périphérie à l'extérieur de ce corps, le centre du contenu et son contenant pour, l'intérieur et l'extérieur. Dans les marges, au bout de voyage centrifuge se trouve donc pour la banquière la possibilité d'une relation œcuménique avec le milieu environnant incarnée par les Hondaredos qui donnent à voir dans leur rythmicité ce que Augustin Berque appellera la « pulsation existentielle qui [...] déploie notre corps en monde sur la terre, et qui simultanément [...] reploie le monde en notre chair. »⁸⁸²

⁸⁷⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 385.

⁸⁸⁰ *PI.*, p. 623 / *BV.*, p. 744 : « gab einem den gesamten Erdkreis zu sehen – das, was früher Ökumene, die bewohnte Welt heißen hat, und damit die Überzeugung von Zusammenghörigkeit » »

⁸⁸¹ Cette notion de « trajection » mériterait une analyse plus approfondie dans l'œuvre de Peter Handke. Nous renvoyons pour cela aux réflexions de Augustin Berque qu'il développée plus précisément dans Augustin Berque, *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2016,

⁸⁸² Augustin Berque, *Écoumène*, p. 402.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Dans les récits du corpus, la situation d'exil ou d'errance met les protagonistes en situation d'observation, et les dote d'une acuité nouvelle, apte à modifier les frontières du visible et du lisible et à remettre en question les agencements apparemment naturels du monde commun. La situation de relégation ou d'extériorité des protagonistes permet ainsi une reconfiguration de l'expérience sensible qui n'est possible que dans un autre espace, un tiers espace. Celui-ci, tout à la fois hétérotopique, neutre, liminal, désigne la puissance figurative que libère la transgression de l'espace. Les personnages emportés vers les marges parcourent et traversent des sphères concentriques dans un mouvement centrifuge qui exprime le désir de l'origine pourtant inaccessible. Il en résulte une topologie de l'irréel qui puise dans les ressources du neutre la capacité à faire émerger de la Nuit, cette zone opaque et chaotique, des formes qui révèlent les potentialités de l'être sans jamais les fixer dans les contours bien précis de l'identité.

Il s'agit en effet, par l'exercice d'un regard déplacé, d'opérer des dissensus qui changent les modes de présentation sensible en changeant les cadres, les échelles et les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Explorer les confins du monde et du soi en se confrontant à l'altérité la plus extrême de la réalité ouvre un seuil sur ce qui se trouve de l'autre côté du miroir, cette zone qui, dans l'extrême lointain, ramène à la réalité la plus intime et pourtant irreconnaissable. L'expérience dysphorique du retour pour les personnages ouvre alors, dans le franchissement du seuil, non pas sur l'image reflétée de soi, mais sur l'arrière-scène de son existence,

[ce] qu'on prend ainsi trop facilement pour l'ouverture d'une scène n'en est pas moins un panneau déformant, un invisible et impalpable voile opaque qui joue vers les trois côtés la fonction d'un miroir ou d'un réflecteur et vers l'extérieur [...] le rôle d'un révélateur négatif où les inscriptions produites simultanément sur les autres plans apparaissent là inversées, redressées, fixes ⁸⁸³.

⁸⁸³ Philippe Sollers, *Nombres*, p. 42.

Les dispositifs scopiques liés à l'extime n'ont pas pour seul objectif de réguler et de maîtriser les forces qui traversent l'espace du Dehors. Ils servent avant tout à créer un troisième lieu qui permette la circulation et le déploiement d'un sujet qui excède le cadre de la représentation. Cette nouvelle scène que nous avons assimilée à la scène telle que la décrit Philippe Sollers définit un point qui est indécryptable, inassignable et recule à perte de vue dans l'infini d'un point de fuite insaisissable. Cette particularité non seulement conditionne le déploiement fictionnel des personnages comme masques de l'auteur, mais également le renversement de la perspective représentative de type albertien dont le modèle pictural s'applique à la littérature pour décrire le régime du portrait et de l'autoportrait marqué par la transitivité. Or l'espace disséminatoire et pluriel que constitue l'espace textuel et vocal, rompt profondément avec ces schémas. La prise en compte d'un tel espace s'inscrirait dans le cadre des réflexions déconstructionnistes expliquant l'émergence d'une nouvelle perspective – la perspective dite immédiate – dépassant la perspective classique représentée par le modèle d'Alberti et la perspective à la Renaissance. Il faut donc supposer, à la suite de Panofsky⁸⁸⁴ et en poussant son analyse au-delà du XIX^e siècle, qu'une autre perspective, la *perspective actuelle* (dite aussi *perspective immédiate*) ait pris vers le début du siècle dernier la suite de la *perspective classique*, illusionniste, celle de la Renaissance.

L'espace de dissémination dont parle Derrida produit donc une explosion de la scène représentative qui ouvre, selon Philippe Sollers, sur une dynamique qu'il décrit comme suit :

l'impression d'assister à une projection là où, finalement, c'est de l'apparition même du produit de la surface – de la chambre noire transformée en surface – qu'il s'agit. D'où l'imagination qu'il se passe quelque chose dans un espace à trois dimensions, là où, initialement et pour finir, il n'y en a que deux : ni salle, ni scène, mais bien au contraire, enveloppant la salle et la scène, une seule nappe capable de donner à la fois la sensation de profondeur, de représentation et de réflexion. [...] Mais il faut ajouter ceci : cette enveloppe est la platitude et la profondeur mêmes, elle répond de part en part à la votre vie dans ses moindres détails, elle est la raison de l'espace dans sa multitude de grains tombant dans la nuit, elle couvre dès maintenant la totalité de vos actes, elle est très exactement, ici, ce qui vous fait signe, pauvrement peut-être, sans mensonge et sans vérité, mais avec le désir bien net de vous détruire et de vivre au cœur de ce trait⁸⁸⁵.

La spatialité de la surface mise en œuvre par Peter Handke ne scelle donc pas l'impuissance du sujet et de la figure, mais impose de l'envisager sous un nouvel angle, à savoir celui d'une distribution des différences conformément au principe de dissémination. Surface de la coexistence plutôt que de la profondeur, le miroir de l'extime ne renvoie pas à un au-delà dans lequel il serait possible de se projeter, mais à un espace de la transition entre les êtres et les

⁸⁸⁴ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 114.

⁸⁸⁵ Philippe Sollers, *Nombres*, pp. 26-27.

mondes. La nature excédentaire du sujet d'écriture circonscrit un espace du passage où tout à la fois disparaît le sujet en tant qu'identité et forme bien définie, et se déploie un spectre où s'invente le sujet :

L'événement de la *virtus*, ce qui est en puissance, ce qui est en puissance, ne donne jamais une direction à suivre par l'œil, ni un sens univoque de la lecture. Cela ne veut pas dire qu'il est dénué de sens. Au contraire : il tire de son espèce de négativité la force d'un déploiement, multiple, il rend possible non pas une ou deux significations univoques, mais des constellations entières de sens, qui sont là comme des réseaux dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité ni la clôture, contraints que nous sommes d'en simplement parcourir incomplètement le labyrinthe virtuel ⁸⁸⁶.

⁸⁸⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, pp. 26-27.

PARTIE III

LE METIER D'ECRIRE

INTRODUCTION DE LA TROISIEME PARTIE

*In jazz,
as in other musics,
some things are of their time,
some ahead of it,
while others
simply know no time at all...⁸⁸⁷*

La délimitation d'un espace dont la logique n'est plus complémentaire, mais supplémentaire détermine la nature et la dynamique événementielle du récit. En effet, le tiers-espace crée un les conditions favorables à la puissance du sujet qui ne peut cependant advenir à une forme de présence que dans l'épreuve du réel qui permet de passer alors de la puissance d'agir à l'action. L'espace vocal n'est que l'une des deux faces de cet espace qui, en tant qu'espace disséminatoire et vocal, est l'espace de l'excédent, du supplément, du *plus* que constitue la singularité du sujet inouï. Celui-ci doit être considéré alors comme un élément hétérogène faisant irruption dans un espace qui n'est pas le sien, dont il est exproprié. Mais en même temps, il le rend indécidable et produit une perspective qui ne se laisse classer ni cadrer. Il dépasse et explose les bornes que l'art traditionnel avait su jusque-là ériger afin de canaliser le mouvement incessant de cette présence supplémentaire, excédentaire. C'est tout le dispositif scénique qui se trouve alors mis à mal. Aux quatre éléments qui, selon Sollers, composent la scène classique, succède un mouvement qui

⁸⁸⁷ Miles Davis, *Birth of the cool*, Capitol jazz, 2001.

déchaîne les signes. L'ouverture du sujet, de la voix narrative et du texte entraîne également l'ouverture de la scène de la représentation. Le *punctum* dont nous avons déjà parlé recule indéfiniment un point de fuite qui laisse ouvert le quatrième côté de la scène.

La question du lieu de l'énonciation – insituable et préoriginaire – et de la figure – que le tiers espace amène à la puissance – est directement en lien avec la capacité du texte et de l'écriture de soi à recréer l'événement, un événement cependant qui, pris dans une esthétique de la répétition et de la différence, ne se limite pas au simple au champ narratif. L'événementialité dont il est question dans les textes de Peter Handke et dans l'écriture extime, est une événementialité éthique. Il s'agit avant tout de réhabiliter le pouvoir de la littérature à raconter et transmettre une expérience. Reconstruire l'événement sans détruire son événementialité, cela suppose précisément un sujet d'écriture dont la singularité inouïe, comme nous l'avons vu avec Don Juan notamment, excède la cadre de la représentation et de la narration. Le sujet d'écriture doit se faire *idiot* dans la mesure où celui-ci se définit à la fois comme don de soi et ouverture à l'événementialité du réel. S'il met en faillite toute la narration, il n'en permet pas moins, par sa nature incalculable, ses trajectoires imprévisibles et sa naïveté de son langage, de refonder un nouveau type d'aventure dont nous analyserons les nouvelles modalités. À travers l'idiotie de l'écriture, nous envisagerons donc ce geste d'écriture

Il s'agit donc de voir dans cette partie les différents procédés qui permettent à Peter Handke d'affirmer son geste éthique et de reconstruire l'événement. Cela se manifeste tout d'abord par la mise en place d'une nouvelle logique séquentielle et narrative qui s'appuie sur l'adoption d'une nouvelle perspective. Nous avons vu dans la partie précédente le renversement de la relation proxémique opéré par l'auteur. Or cette démarche ne modifie pas seulement la représentation de l'espace, mais détermine également la structure narrative des œuvres. En effet, la dérive de l'individu, en affectant aussi bien la dynamique actorielle des œuvres que l'organisation spatiale, exprime cette « violence [...] sans *logos* »⁸⁸⁸ dont parlait Levinas et qui régit le cours de l'action narrative à partir des scènes de rencontre. L'aventure traduit ainsi non seulement une expérience intérieure, mais également une reconfiguration temporelle. Après avoir combattu la tyrannie du visible, Peter Handke se confronte à la tyrannie du présent, ce « présentisme »⁸⁸⁹ dont parle François Hartog et qui empêche tout art de conter. Surtout, il signale la ruine de l'expérience à laquelle entend remédier l'auteur autrichien en recourant aux mécanismes de

⁸⁸⁸ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, p. 195.

⁸⁸⁹ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2015.

l'écriture épique qui dévoile le devenir des choses dans leur durée. Recréer cette durée, c'est donc aussi toucher au mouvement intime de la mémoire et du monde puisqu'il nous met directement en contact avec la puissance vibratile du monde et de ses micro-phénomènes aux résonances décuplées.

Lorsque le regard parcourt cette scène jusqu'au point de fuite, à l'infini, voici que cet imaginaire fait retour au plus près, voici qu'il *entre dans la vie* et que la différence avec la vie cesse d'être vitale et produit le brouillage des frontières. Il ne s'agit pas tant de représenter mais plutôt de s'attacher à ce que la représentation ne fixe rien qui s'imposerait à notre faculté de voir, afin de créer de la présence. Si, comme l'écrit Régis Debray, « la puissance de l'image, n'est pas dans la vision mais dans la présence »⁸⁹⁰, alors la capacité du regard est aussi un art de donner lieu, ou plutôt l'art de créer des nouveaux objets d'espace pour engendrer des avoir-lieux, des actes de présence. Plus qu'un espace de représentation, le texte devient scène sur laquelle se met en place une scénographie de la présence par la force du geste d'écriture.

⁸⁹⁰ Régis Debray, *Vie et Mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 309.

CHAPITRE 6

IDIOTIE DE L' AVENTURE

Au cœur de ce chapitre se trouve la question de l'événementialité à la fois narrative et éthique. Refonder la première permettrait en effet de reconstruire la seconde. Cette réflexion se heurte cependant d'emblée à une première impression de lecture, à savoir que ces textes semblent dépourvus de toute intrigue et, en fin de compte, de toute histoire. Néanmoins, si le récit semble tomber en panne, il faudra faire de cette dérive de l'écriture l'instrument d'une autre traversée, d'une aventure secrète et clandestine. Pour aborder cette question, il conviendra d'envisager le principe ludique à l'œuvre dans les textes. Il faut envisager le « jeu » à la fois comme principe ludique de recombinaison par les pouvoirs combinatoires de l'imagination, et comme un espace du vide, de la vacance. Ce serait alors rejoindre d'une certaine manière les théories des années 1970 et 1980. En effet, pour Derrida, le jeu caractérise un système privé de centre. Le texte serait à l'image du pépin de citron que tente désespérément d'attraper le comédien de *La Grande chute* : « Lorsqu'il se penchait pour le ramasser, le pépin, lisse et gluant comme il l'était, lui glissait entre les doigts, et encore une fois, et encore une fois. [...] [I]l n'y arrivait jamais, à chaque fois le pépin de citron [lui] bondissait, lui giclait, lui fusait entre les doigts. »⁸⁹¹

Comme on le voit avec cette parabole poétologique, la structure du jeu favorise les déplacements et les transformations infinies sans que rien ne vienne l'arrêter. L'absence et le manque qui se trouvent au fondement de cette dynamique, enclenchent alors un mouvement de supplémentarité, de suppléance qui permet de repenser la possibilité de l'être. Débordant le langage – le jeu a constitué l'un des principaux pôles de résistance au logocentrisme pour les théories des années 70 et 80 notamment –, il laisse entrevoir un champ de substitutions infinies qui influencent fortement les nouvelles configurations du récit. L'approche que propose Johanne Villeneuve s'avère par exemple tout à fait opératoire

⁸⁹¹ *GC.*, pp. 24-25 / *GF.*, pp. 33-34: « Als er sich nach dem Kern bückte, glitt der ihm, glatt und glitschig, wie er war, durch die Finger, und dann noch einmal. [...] Nur gelang ihm ihm das nicht und nicht, ein jedesmal sprang, pritzte, flitzte ihm das [...] Zitronenkernchen. »

pour comprendre les nouvelles modalités de la narrativité puisque c'est dans l'intrigue, dans ce nœud de la narration, que s'ouvre un espace de jeu ⁸⁹². L'universitaire québécoise part de la littérature médiévale, comme vivier des premières formes de l'intrigue pour montrer l'écart qui se crée peu à peu entre le pouvoir temporel et l'autorité divine. Cette béance qui se rejoue à l'échelle de nos textes à travers l'abdication et la destitution d'une auctorialité d'un côté et de l'autre la communauté de voix qui tente de s'organiser et de se regrouper à partir de ce qui manque, donne lieu à un renouvellement des outils du récit souvent empruntés à des formes archaïques et primaires du récit. Conte et épopée s'organisent alors selon de nouvelles modalités pour refonder la possibilité de l'expérience et de l'aventure.

1. Nouvelle dynamique séquentielle

Les textes du corpus se distinguent, à la première lecture, par leur opacité et la mise en faillite de toute cohérence textuelle qui assurerait une claire compréhension du texte. Si ces œuvres peuvent rebuter parmi les lecteurs les plus aguerris, cette impression s'explique par le refus de toute narration linéaire. L'aspect fragmentaire du texte manifeste dans un premier temps dans la disposition des paragraphes isolés, ainsi que dans les nombreuses digressions, retours en arrière ou autres interruptions du flux narratif, trouve son origine dans le déferlement des images qui sans cesse perturbent l'ordre du récit. Les images qui font retour depuis les profondeurs de l'être – Peter Handke parle notamment d'« image intérieure » (« *Innenbild* ») – constituent la loi de l'écriture comme Peter Handke l'affirme dans les *Carnets du rocher* : « Écrire : je traduis mon image intérieure dans le langage ; l'essentiel, donc, est mon image intérieure » ⁸⁹³. Il poursuivra plus loin en expliquant :

L'image en moi, mon image-incarnation, est ma loi et ma justice, et elle est stricte ; ou bien : l'image en moi est la voile intérieure (10 novembre). – Et l'écriture : élargir, déployer en éventail, articuler mon image (l'épopée aujourd'hui : *La Perte de l'image*)

Das Bild in mir, mein Inbild, das ist mein Gesetz und meine Gerechtigkeit, und es ist streng; oder auch: das Bild in mir ist das innere Segel; eine Art von anderem

⁸⁹² Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses Université Laval, 2003.

⁸⁹³ Peter Handke, *Am Felsfenster morgens*, p. 453 / Peter Handke, *À ma fenêtre le matin*, p. 405 : « Schreiben: Ich übersetze mein Innenbild in die Sprache ; die Hauptsache ist also mein Innenbild. »

Sonnensegel (10. November). – Und das Schreiben: Weiten, Auffächern, Gliedern meines Bilds (das Epos heute: “Der Bildverlust”).⁸⁹⁴

Si « l'image intérieure » met en mouvement l'écriture, il en est d'autres qui constituent une menace. Les personnages de nos textes font des expériences différentes de l'image. Nous avons dans quelle mesure elles manifestaient une agression de l'altérité du dehors sur la conscience et la perception de ces êtres. Leur effet ne se limite cependant pas aux catégories perceptives, puisqu'elles entravent également la parole littéraire, la possibilité même de raconter. En effet, certaines images, à savoir les « images éclairs » (*Bilderblitze*) accompagnent la protagoniste tout au long de son voyage et de son récit. Ce sont des fragments de passé issus d'un passé lointain qui ressurgit au cœur du présent. Face au déferlement des images qui menacent de faire sombrer non seulement le sujet d'écriture dans le néant, mais également le récit, se fait jour progressivement une manière d'organiser ce chaos. Il devient en effet possible de discerner un ordonnancement, un principe compositionnel présidant à l'élaboration du récit fragmentaire. Nous verrons que cette loi qui régit désormais les textes imprime à l'histoire une logique séquentielle qui rappelle fortement les procédés dramaturgiques mis en place par Peter Handke dans ses pièces de théâtre. Cela s'explique notamment par l'idée que les images, qui s'agencent dans le libre jeu de l'imagination dans un premier temps, transforment ces textes en histoires d'aventure. Pour ce faire, l'auteur organise les segments narratifs selon une logique de la scène qui, comme l'explique Stéphane Lojkine, réinscrit au cœur du texte une logique de la performance et du défi⁸⁹⁵. L'emprunt aux romans de chevalerie dont l'auteur autrichien se réclame si souvent⁸⁹⁶ est ici évident et nous permettra d'envisager le principe de la rencontre comme principe structurant du récit.

a. Art des transitions et pratique combinatoire

Si nombre des premières œuvres⁸⁹⁷ de Peter Handke sont visuellement marquées par une esthétique de la discontinuité et l'utilisation de techniques importées des arts

⁸⁹⁴ *Ibidem*, p. 416 ; *Ibidem*, p. 372.

⁸⁹⁵ Stéphane Lojkine, *La Scène de roman*.

⁸⁹⁶ La conversation avec son traducteur Pierre Deshusses lors du colloque de 2017 à Cerisy fut une nouvelle occasion pour l'auteur d'affirmer l'influence qu'a pu avoir l'art de conter propre aux romans. Mireille Calle-Gruber, Ingrid Gilcher-Holthey et Patricia Oster (éds.), *Peter Handke, analyse du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.

⁸⁹⁷ L'auteur expérimente ce dispositif dans plusieurs nouvelles du recueil *Begrüßung des Ausichtsrats* (Residenz Verlag, 1967) ou encore dans « le récit du téléfilm » *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971).

plastiques (collage) ou du cinéma (montage), les textes de notre corpus ne semblent pas au premier abord relever de tels dispositifs. L'auteur évoque volontiers le modèle du « récit épique » à propos de ces textes sommes. *La Leçon de la Sainte-Victoire* est un texte fondateur pour comprendre ce que le narrateur entend par l'« idéal » de « la douce insistance et [de] la succession apaisante d'un récit » : « la vérité du récit m'était apparue sous la forme de la clarté ; une phrase, calmement, donnait lieu à la suivante »⁸⁹⁸. Puis il poursuit :

Eine Zeitlang schwebte es mir vor, die einzelnen Ereignisse, den Berg und mich, die Bilder und mich, zu beschreiben und in unverbundenen Fragmenten nebeneinandersetzen. Dann sah ich aber das Fragmentarische hier als das Wohlfeile, weil es nicht erst das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht daran scheiternden Anstrengung sein würde, sondern vorweg eine sichere Methode.

Pendant quelque temps je me vis décrire les événements isolés, la montagne et moi, les tableaux et moi, et les mettre côte à côte par fragments indépendants. Le côté fragmentaire me paraissait ici avantageux parce qu'il n'était pas le résultat d'un effort tendant vers l'unité et qui échouerait peut-être à cause de cela, mais parce qu'il était, d'emblée, une méthode sûre⁸⁹⁹.

Après avoir évoqué son désir d'écrire un récit organisé en fonction d'une succession apaisante et harmonieuse et à partir d'un mode de composition fondé sur la juxtaposition de fragments « indépendants » (« *unverbundene* »), il aborde alors la question essentielle du « rapport » entre les fragments et de la cohésion (« *Zusammenhang* ») en introduisant la notion centrale d'« analogie » : « se fier à [des] analogies pour faire tenir le récit, n'était-ce pas de la présomption ? »⁹⁰⁰ Le modèle de la « succession » n'est donc pas fondé pour le narrateur sur le déroulement d'une quelconque *chrono-logie*, mais sur un principe analogique mettant en jeu la *Phantasie*. En d'autres termes, Peter Handke pense « le récit » à partir de « pièces » ou de « moments détachés » (« *einzelne Augenblicke* ») que l'imagination doit relier ou faire « transiter » l'un dans l'autre : au modèle de « l'enchaînement » se substitue *l'ouverture* de passages.

Se pose alors l'épineuse question « des liaisons et des transitions ». Pour illustrer ce principe compositionnel, Peter Handke recourt, dans *Leçon de la Sainte-Victoire* à l'image du « manteau des manteaux »⁹⁰¹. Le narrateur de ce récit interroge D., son amie

⁸⁹⁸ *La Leçon de la Sainte-Victoire*, p. 142 et p. 143 / *Die Lehre der Sainte-Victoire* : « Denn schon oft hatte ich [...] die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit erfahren, in der ein Satz ruhig den anderen gab. »

⁸⁹⁹ *Ibidem*, p. 143 / *Ibidem*, p. 142.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 145 / *Ibidem*, p. 144 : « War das Vertrauen auf solche, die Erzählung zusammenhaltenden Analogien also nicht immer wieder eine Vermessenheit ? ».

⁹⁰¹ *Ibidem*, p. 169 / *Ibidem*, p. 168.

couturière, au sujet de l'art des sutures, et celle-ci lui explique comment elle aussi travaille, tout comme l'écrivain, à partir de matériaux fragmentaires et hétérogènes, des morceaux de tissus de matières, d'épaisseurs et de couleurs différentes qu'elle doit assembler. Dans les textes du corpus, l'intérêt pour cette question dont il attend la clé du problème, ne décroît pas et prend une autre forme. Délaissant la couture, l'auteur autrichien allégorise sa pratique d'écrivain à travers l'image du cuisinier qui s'affronte aux mêmes difficultés que la couturière et que l'écrivain. Outre l'aubergiste de *Don Juan*, c'est surtout le maître-queux de *La Perte de l'image* qui incarne le mieux cette démarche. Lorsqu'il rencontre la banquière lors de la première étape, il prend le temps de lui expliquer en quoi consiste son art :

C'est un maître queux qui n'a pas son pareil au monde. Pas un escroc comme tous les autres, ces magiciens de pacotille avec leurs plats alambiqués qui s'efforcent de nous donner l'illusion du présent, de nous faire croire que les vol-au-vent sortent tout juste du four, que les poissons sont passés directement du chalut à l'assiette, que les assemblages multicolores apparus comme par magie sur nos tables sont de la toute première fraîcheur, alors que ce présent date en fait presque toujours de la veille, de l'avant-veille ou même de la semaine précédente, et que ces plats ont toutes les saveurs possibles et imaginables – ou plutôt inimaginables ! –, mais pas celle du moment, de l'instant présent ! Mon bien-aimé, au contraire, excelle avant tout dans l'utilisation des restes. [...] Il est passé maître dans l'art de les accommoder, et, s'il les combine volontiers avec des ingrédients frais, il leur donne toujours la primauté. Ces restes seuls confèrent à ses plats la plénitude de l'instant présent. Marier dans la casserole passé et présent, tel est son secret, notre secret. (*PI.*, p. 53)

Er ist ein Koch, wie es auf dem Planeten keinen sonst gibt. Kein Schwindler wie die sonstigen, keiner dieser falschen Zauberer, mit ihren ausgeklügelten Gerichten eine Gegenwart vorgaukelnd, eine Pastete wie gerade aus dem Ofen, der Fisch auf dem Teller wie gerade ans Land gekommen, Farben und Formen, wie im Moment erst frisch aus dem Ärmel geschüttelt – eine Gegenwart vorgaukelnd, die in Wahrheit fast immer von gestern, vom Vorabend oder gar von der Vorwoche stammt und so nach allem Möglichen oder eher Unwirklichen schmeckt als nach dem einen Moment jetzt, nach der Gegenwart. Mein Liebster dagegen ist vorrangig ein Restekoch. [...] Er ist ein Meister in der Verbindung der Reste mit den frischen Bestandteilen, wobei die Reste der Hauptteil dessen sind, was er uns anrichtet. Die Reste erst machen auf unseren Tellern die Fülle der Gegenwart aus. Das Miteinander des Früheren mit dem Jetzigen ist sein und unser Geheimnis. (*BV.*, p. 56)

La tonalité de ce passage diverge de celle du « manteau des manteaux » qui est fortement marquée par l'échec. En effet, D. a dû accepter, comme le narrateur, de renoncer à ce projet que le manteau aurait permis de concrétiser, à savoir accéder à la réalisation de l'unité par l'art de la transition.

Peter Handke abandonne cependant cet idéal par la suite pour s'orienter vers les espaces de l'entre-deux où le nouveau système liminaire étudié précédemment propose un modèle de transition qui s'effectue dans le suspens et sépare tout en reliant. La recherche

de l'unité et de la continuité achoppe devant le tremblement que partage en commun Peter Handke avec Grillparzer : « Le désir que tout se tînt me faisait trembler »⁹⁰². Se délivrer de l'emprise de ce désir, tel est l'enjeu principal des textes handkéens à partir de *La Leçon de la Sainte-Victoire*. Le modèle pictural proposé par le peintre français sert également de matrice à la structuration du récit chez Peter Handke. Dans ce livre, l'auteur applique un principe d'ordonnement qui prévaut encore aujourd'hui pour les textes de notre corpus. Le livre se compose de chapitres numérotés qui sont eux-mêmes constitués de paragraphes isolés les uns par rapport aux autres par un espace blanc. Si pour *La Leçon*, l'auteur insérait un titre avant chaque « tableau », il délaisse ce principe par la suite et accentue par ce biais l'indépendance que possède chaque « fragment ».

Cette indépendance est cependant relative tout d'abord parce que l'auteur déploie le récit d'une scène sur plusieurs paragraphes. La continuité entre et la cohérence de ces paragraphes relèvent cependant souvent du travail du lecteur qui actualise les liens, parfois très évidents entre les événements que le texte cependant n'explique pas. Le vide et le blanc laissés entre chaque paragraphe assurent donc une transition d'un autre genre, reprenant l'art des modulations chromatiques de Cézanne pour assurer l'assemblage de ces éléments isolés. Comme sur les toiles de Cézanne représentant la montagne Sainte-Victoire, la « cassure » (« *Bruchstelle* ») opère comme « axe » de composition. Le récit handkéen ne renvoie donc pas au schéma de l'histoire ou de l'intrigue. Peter Handke structure ses textes selon un autre principe que l'auteur lui-même, afin de mettre l'accent sur les tensions et la dialectique entre liaison et déliaison, qualifiée de « trait dramatique » (« *der dramatische Strich* »)⁹⁰³.

b. Ironie et *Witz* romantique

La forme revêt une dimension dramatique, elle nous offre le drame d'une forme oscillant sans cesse entre ordre et désordre, unité et fragmentarité, interrompant sans cesse le mouvement harmonieux de la danse par l'instant de la chute, la rupture de l'équilibre. À la manière des Hondarederos, le texte se déplace tel un funambule sur une corde, risquant de tomber à tout instant dans l'abîme. Cette tension qui était déjà à l'œuvre dans l'économie de l'image, renvoie aussi à un art de la combinaison et des transitions souterraines dont la

⁹⁰² *Ibidem*, p. 148 / *Ibidem*, p. 149 : « Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhang. »

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 116 / *Ibidem*, p. 117.

nature serait à la fois esthétique et spéculative. En effet, comme l'explique Gabriele Betyna⁹⁰⁴, Peter Handke marque une fois de plus son attachement à l'esthétique romantique. La chercheuse analyse la réutilisation par l'auteur autrichien du principe de « contradiction ironique »⁹⁰⁵ qui oppose à l'affirmation de l'idéal de l'unité la conscience de son impossibilité. Replacée dans un contexte plus récent et moderne – en d'autres termes, débarrassée de ses implications idéalistes – la notion de « l'ironie » interroge la possibilité même de la littérature et de l'art de raconter.

Le danger et la menace omniprésents sont constitutifs de l'écriture et même s'ils se manifestent dans des phénomènes concrets et identifiables (une catastrophe climatique, un bombardement, un accident), ils renvoient également au drame propre à l'écriture. S'employant à appliquer dans ses textes la « loi de la douceur »⁹⁰⁶ qu'il emprunte à Stifter et qui constitue pour lui l'art de la transition réussie, il ne peut empêcher le texte et le récit de se laisser gagner par la catastrophe qui déstabilise l'écriture et scelle la perte de toute cohésion. Les actions suivent ce même principe et s'organisent dans une succession de mouvements et de contre-mouvements qui donnent à la prose handkéenne son rythme propre. Par cette tension permanente qui structure le récit, l'auteur se rapproche d'une unité réalisée dans le suspens du rapport jamais actualisé, donnant alors lieu au paradoxe d'une cohérence incohérente. Le principe contradictoire est omniprésent tant au niveau du discours – la banquière de *La Perte de l'image* enjoint notamment l'auteur de son livre à « introduire, dans [le] livre, çà et là, quelques contradictions »⁹⁰⁷ – que de la forme.

L'écriture de Peter Handke est ainsi fondée sur les « mouvements » et « contre-mouvements » d'une syntaxe paratactique où la juxtaposition des hétérogènes l'emporte sur le modèle de l'enchaînement. Le narrateur de *Mon Année dans la baie de personne* évoquera le modèle du « catalogue » et plus précisément « l'esprit de catalogue du droit romain », tout en redoutant que cette forme ne scelle la fin de la narration⁹⁰⁸. La tension

⁹⁰⁴ Gabriele Ines Betyna, *Kritik, Reflexion und Ironie: frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa: Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauss*, Aachen, Shaker, 2001.

⁹⁰⁵ L'« ironie » romantique, notion fondamentale pour cette école de pensée, a été élaborée en premier lieu par Schlegel dans le *Lyceumsfragment* 48 : « Ironie ist die Form des Paradoxen » [« L'ironie est la forme du paradoxe », je traduis]

⁹⁰⁶ Dans la préface à *Bunte Stein*, Adalbert Stifter définit sa « douce loi » de l'histoire selon laquelle les événements infra-ordinaires de la vie quotidienne sont plus importants que les révolutions politiques et sociales

⁹⁰⁷ Elle ajoutera également plus loin : « Et puis comme elle l'avait déjà dit : ne pas chercher à tout prix à éviter certaines contradictions », *PI*, p. 419 / *BI*, p. 494 : « Und wie schon gesagt : für ihre Geschichte diese und jene Widersprüchlichkeit nicht unbedingt meiden. »

⁹⁰⁸ *Mon Année dans la baie de personne*, pp. 101-102 : « Éliminer l'exhaustivité, qui menace de faire sombrer mon récit tranquille et ouvert dans une sorte de catalogue ? Moi le catalogueur, ennemi intérieur

entre ordre et désordre se manifeste dans le texte par l'hésitation entre deux formes impossibles, celle du catalogue et celle de la narration. Le texte fonctionne en effet par juxtaposition de fragments d'image narrative qui déclinent une série de « nuances » à partir d'une « image originelle » : à l'unité de l'image s'oppose la prolifération de multiples esquisses narratives dont il est vain de vouloir épuiser l'exhaustif catalogue. Le paradoxe de l'image repose sur le fait qu'elle est à la fois le modèle même de l'unité, et ce qui menace la cohésion de la narration, lui imposant de se « reprendre », de « tourner autour » : le caractère *médiat* de la narration, qui se déroule dans le temps, échoue à saisir l'*immédiateté* de l'image. Ce que manque inlassablement la narration à travers ses « bégaiements » est précisément l'unité idéale de « l'image » comme ce qui (se) donne « tout d'un coup ». Le caractère sinueux, voire labyrinthique du texte s'explique par cet échec répété, que reflètent et amplifient encore les méandres complexes du discours du narrateur-personnage. Ce dernier ne cesse de corriger ses propos, voire de se contredire : « Aber », « Zwar...aber » et « (Je)doch » concurrencent la simple coordination « Und » et introduisent un élément et spéculatif au sein de la composition.

Dans *La Perte de l'image*, cette poétique de la « contradiction ironique » se manifeste par la mise en opposition des images utopiques de Hondareda et des images contre-utopiques de Nuevo Bazar. Ces deux villes sont les deux pôles d'une même contradiction : alors que la première propose un contre-modèle utopique où sont désenfouis les vestiges et les gestes permettant de sauver les hommes, la seconde figure la catastrophe d'une humanité perdue et livrée à un monde réduit aux agressions sensorielles et à l'aliénation des individus. Conformément au principe de l'ironie romantique, cette contradiction reste irrésolue à la fin du roman. Le principe contradictoire est en effet un geste essentiellement spéculatif qui ne vise pas à résoudre la dialectique dans une synthèse par exemple. Peter Handke s'ingénie à pousser cette logique à l'extrême : non seulement il refuse de délivrer la solution de cette tension, mais il va jusqu'à affirmer une chose et son contraire. La destruction de la ville d'Hondareda par les bombardiers qui survolent la conque est successivement affirmée puis niée. Ainsi, la protagoniste ne cesse-t-elle de répéter qu'elle est arrivée « trop tard »⁹⁰⁹, que la colonie doit disparaître devant l'impossibilité utopique de son existence, avant d'évacuer une fois pour toute la question :

de mon autre moi, celui du narrateur ? » / *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, pp. 125-126 ; « Weg mit der Vollständigkeit, welche mein offenes Dahinerzählen einzusacken droht in eine Art Katalog ? Ich, der Katalogisierer, als der innere Feind meines anderen Ich, des Erzählers ? »

⁹⁰⁹ *PI.*, pp. 530-531 / *BV.*, p. 632-634.

« Et à présent, changeons de sujet, cessons d'évoquer cet autre monde. Laissons la question en suspens. C'est une histoire, et elle doit rester ouverte. »⁹¹⁰ Plus loin, alors que la colonie semble symboliquement se résorber dans les ténèbres de la nuit – « un trou noir dans la clarté du crépuscule, au cœur de la haute montagne »⁹¹¹ –, elle ressurgit « l'instant d'après » :

Dann aber das Siedlungslabyrinth umso deutlicher, in der Dunkelheit ein umso inständigeres Glitzern des Glimmers, Leuchten der Quarzadern, Schimmern der Flechten: die letzteren, senkenweit die Felsen wie die Felsendächer gelbgrüngrau überziehend, ließen die Ortschaft wie eine Millionenstadt aussehen, wie Shanghai oder São Paulo, fotografiert von einem Satelliten auf halber Strecke zwischen der Erde und dem Mond. (*BV.*, p. 666)

Puis, l'instant d'après, le labyrinthe de la colonie dans la pénombre, plus net encore, avec les coruscations des paillettes de mica, les lueurs des veines de quartz, les scintillements des lichens : ces derniers recouvraient les rochers d'un tapis jaune, vert, bleu, qui faisait ressembler Hondareda à une grande métropole – Shangäi, São Paulo – photographiée par un satellite à mi-chemin entre la terre et la lune. (*PI.*, p. 558)

L'auteur autrichien joue à varier les points de vue pour déstabiliser le récit, le faire vaciller et le livrer, finalement, au seul jeu de l'imagination et de la métamorphose. Peter Handke s'efforce donc de mener le récit au point d'indécidabilité qu'il illustre à la fin de *La Perte de l'image* par le « tangage (*Schwanken*) » du véhicule : « Un véhicule est arrivé à destination, au terme d'un long, long voyage, et a tangué encore à l'arrêt. Et ce tangage n'a pas cessé de sitôt ; n'aura pas cessé de sitôt »⁹¹².

« L'arrêt » du véhicule, qui doit pourtant signifier la fin de la narration, ne suscite pas ce « sentiment d'achèvement, de stabilité, d'intégration » qui définit le « dénouement » du « récit » selon Paul Ricoeur⁹¹³. Bien au contraire, l'auteur autrichien fait prévaloir le principe d'irrésolution dans ses écrits. À l'idéal de complétude, il oppose le paradigme de la non-résolution et de la contradiction propre à la forme ouverte. Cette ouverture est appuyée par le principe du montage dont Adorno disait en effet qu'il n'exprimait pas le refus radical de « participer en quelque façon à la réconciliation »⁹¹⁴. Dans les œuvres du corpus, la parataxe exprime au niveau formel la tension entre paradigme de la catastrophe

⁹¹⁰ *PI.*, pp. 531-532 / *BV.*, p. 634 : « Und jetzt Schluß mit dem Reden von einer anderen Weltordnung. Lassen wir's offen. Das ist eine Geschichte, und die soll offenbleiben. »

⁹¹¹ *PI.*, p. 558 / *BV.*, p. 668 : « [...] ein schwarzes Loch inmitten der ansonsten helldämmerigen hohen Sierra. »

⁹¹² *PI.*, p. 634. / *BV.*, p. 759 : « Ein Gefährt hielt an seinem Ziel, am Ende einer langen langen Fahrt, und schwankte im Stehen noch nach. Und dieses Schwanken hörte nicht so bald auf; wird nicht so bald aufgehört haben. »

⁹¹³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991.

⁹¹⁴ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 471 ; *Théorie esthétique*, op. cit., p. 440.

et paradigme de la promesse situé au cœur de la vision de l'Histoire des auteurs. Par ailleurs, la segmentation du texte en fragments séparés par un espace, introduit dans l'œuvre le jeu du silence et du blanc. Cette organisation textuelle crée un espace vacant et utopique qui recueille puis libère les virtualités qui y sont contenues à l'état latent et qui hantent le roman de potentialités contradictoires. S'opère alors le travail de l'imagination analogique reposant sur les mécanismes de transformation, substitution et succession qui ouvrent sur un double mouvement vertical – semblable à une promenade dans les images – et horizontal en vertu de la logique synchronique qui régit ces mises en relation. Peter Handke qualifie cette pratique d'art de la transition dont l'effet principal est d'ordre spéculatif dans la mesure où, à l'instar du cuisinier, l'auteur autrichien conçoit son récit à partir de pièces isolées que l'imagination doit relier ou faire transiter l'un dans l'autre.

Transportés dans un autre temps lors des épiphanies, les personnages le sont aussi dans un ailleurs qui n'a plus rien à voir avec la réalité géographique de la Manche. La faculté combinatoire de l'imagination crée un glissement et un brouillage référentiels en mobilisant les pouvoirs de redysposition et de déréalisation onirique qui, selon Ernst Bloch, sont propres au montage. Le philosophe allemand parle en effet de la « vivacité visuelle de scènes sans liens entre elles qui s'engendrent l'une l'autre en se métamorphosant et qui touchent au rêve »⁹¹⁵. Il s'agit par exemple du dernier plan du film dans lequel la protagoniste a tenu, dans sa jeunesse, le rôle de la reine Guenièvre. Poursuivie par ses ennemis au milieu d'un paysage volcanique dévasté et recouvert de « cendres »⁹¹⁶, elle finit par tomber à terre, « dans le coma ou déjà morte »⁹¹⁷. La scène du film, véritable fragment arraché, renvoie, dans sa répétition même, à un traumatisme psychique et donc à des contrées reculées dans le temps, sans doute archaïques et pré-individuelles (que symbolise le cadre médiéval du film). Plus important encore est le procédé par lequel Peter Handke déploie, dans les dernières pages du livre, tout un jeu de variantes autour des fins possibles, refusant de se fixer à l'une ou à l'autre, multipliant les corrections ou les hypothèses⁹¹⁸ laissant ainsi « au lecteur de décider laquelle lui semble la plus plausible –

⁹¹⁵ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978, pp. 341-342.

⁹¹⁶ *PI.*, p. 503 : « on voyait seulement des cendres volcaniques noires encore fumantes par endroits, au bout du monde. » / *BV.*, p. 597 : « eine völlig erstorbene Landschaft mit nichts als zum Teil noch rauchender schwarzer Vulkanasche. »

⁹¹⁷ *PI.*, p. 502 / *BV.*, p. 596 : « im Koma oder schon tot. »

⁹¹⁸ *PI.*, pp. 629-630 : « Et tout à coup elle se mit à courir ; fila ; fonça la tête la première dans le clair-obscur. Dans un film, on aurait eu l'impression qu'elle prenait la fuite. Mais en réalité – tout du moins dans la réalité de l'histoire –, elle courait tout droit [...]. Dans le paragraphe suivant, l'un des derniers de l'ultime chapitre, on pouvait voir la femme [...] en train de marcher dans la steppe de la Mancha [...]. Puis tout à coup, elle se mit à reculer, et se dirigea vers la porte de l'ancien entrepôt de Jacob Fugger. Dans un film on aurait compris qu'elle avait « peur » / *BV.*, p. 752-753 : « Und dann lief sie

ce qui n'a pas nécessairement grande importance –, ou la plus éclairante – ce qui est déjà plus intéressant –, ou enfin la plus délirante, la plus absurde, et par conséquent la plus chère à ses yeux. »⁹¹⁹ La pensée de l'inactuel sollicite donc les formes de l'intermittence (l'éclat vacillant de l'épiphanie), pour laisser jouer entre eux les éléments, sans jamais résoudre les contradictions, et permettre ainsi, grâce à cette connexion poétique rappelant le *Witz*, l'ironie romantique, d'établir et de créer de nouvelles relations. Le rôle du montage consiste donc à laisser ces seuils entrebâillés partout pour laisser entrer ce qui a disparu et décrire la présence comme lueur fugitive. Le personnage handkéen fait alors siens les mots de Godard : « Quand je regarde le ciel entre les étoiles, je ne peux donc voir que ce qui a disparu. »⁹²⁰

Derrière l'apparent désordre se fait jour un principe compositionnel. La logique scénique qui détermine les mouvements des personnages, leurs traversées, trouve son prolongement dans la dynamique plus générale de la rencontre, comprise ici comme moteur de la logique romanesque. Cette rupture avec la scène classique n'a rien d'étonnant chez Peter Handke si l'on considère qu'elle englobe en réalité une démarche plus large que l'on retrouve également dans ses pièces. En effet, les prolongements de la prose au théâtre, et inversement, sont nombreux et mettent en lumière une logique de la scène que Hans-Thies Lehmann rattache, pour la dramaturgie handkénne, à une esthétique post-dramatique. Cette logique entre les scènes et les séquences provient d'une autre perception confinant à une logique proche de celle du rêve, du théâtre et du conte. Le rêve s'impose tout d'abord par sa puissance d'indétermination qui déstabilise le récit. Il inscrit un principe d'incertitude au cœur de la narration qui, en plus de brouiller les frontières entre fiction et réalité, travaille à mettre en faillite la compréhension de ce qui est raconté. Le principe d'instabilité qui prévaut ne met pas seulement en faillite la distinction entre les êtres et les choses comme nous avons notamment pu le voir dans les procédés régressif et métamorphiques,

sogar; rannte; stürzte sich voran in das Mondhelldunkel. In einem Film hätte das den Anschein von Flucht gegeben. In der Geschichtenwirklichkeit lief sie mir auf eine Zigeunerkapelle zu [...]. Im folgenden Absatz, einem der letzten in diesem letzten Kapitel, sah ich die Frau [...] in der Manchasteppes draußen, einen Fuß mit Bedacht vor den anderen setzend, im Kreis gehen. In einem Film hätte das Gefahr signalisiert. [...] Aber vielleicht gefiel es hier auch bloß, auf der speziellen Mancha-Erde hier sich zu ergehen [...]. Und unversehens ging sie mir dann rückwärts, auf den Fugger-Speicher mit dem Glastor zu. In einem Film hätte das "Angst" signalisiert, geradezu, als habe sie sich auf einmal vor ihrer Hinrichtungsstelle gefunden. Doch jetzt, schon auf der Türschwelle, stürzte sie von neuem voran. »

⁹¹⁹ *PI.*, p. 607 / *BV.*, p. 727 : « Der Leser entscheide, welche der Gründe ihm glaubwürdig – was vielleicht weniger zählt –, oder einleuchtend – was vielleicht mehr zählt – oder so irrwitzig erscheinen, daß sie, ohne das eine oder das andere zu sein, vielleicht am meisten zählen. »

⁹²⁰ Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Dans le noir du temps*, 2001.

mais également la possibilité même de compréhension et de lecture des textes. Jean-Daniel Gollut note d'ailleurs à ce propos :

Le récit de rêve, en tant que *discours* de l'éveillé, soumis aux aléas de la remémoration et aux difficultés d'appréhension de cette expérience singulière dans le cadre de la pensée diurne, se caractérise donc d'abord par son régime cognitif. Le rêve, quand bien même serait-il consigné sitôt fait, ne peut pas être l'objet d'une connaissance immédiate et sans faille. Le décalage des états de conscience, l'allure indécise que prend alors le plus souvent l'imagerie onirique [...] imposent une réserve à l'énonciation et la privent foncièrement d'assurance ⁹²¹.

Inutile donc d'établir une quelconque dichotomie entre le rêve et le réel : les récits prennent la forme d'un « monologue comme déjà commencé en des temps immémoriaux, presque sans voix, comme un somnambule » ⁹²².

Ces récits aux allures de conte ⁹²³ sont énoncés depuis l'espace intermédiaire du rêve éveillé, de la cécité aveuglante, cet espace de l'« endormissement » dans lequel le conte, selon Fédida,

par le fonctionnement de sa métaphore, reconstruit chaque fois l'événement que l'angoisse rend innommable. Les dangers intérieurs qui surviennent « entre chien et loup », au moment de l'endormissement ou dans le silence de la béance, appellent la métaphore comme le seul espace [...] où les formes peuvent s'échanger et se métamorphoser, où les actions imaginaires peuvent s'inverser en figurant leur envers et leur endroit, où enfin les personnages sont un seul et même personnage qui permet des indications toujours bivalentes et réciproques ⁹²⁴.

Bien au contraire, c'est souvent l'extrême ténuité de la frontière entre rêve et réalité qui confère aux fictions leurs particularités. Aveugle voyant, rêveur éveillé le sujet d'écriture retranscrit un discours, une parole qui évolue sur le seuil entre réel et réalité, puisant dans cet espace intermédiaire les ressources pour produire un récit. De ce point, il faut rejoindre les réflexions d'Alain Chareyre-Méjan qui souligne que l'étrangeté que l'on peut ressentir au réveil, n'a pas pour origine les images du rêve mais « ce qu'elles traduisent de l'*espace* du rêve » ⁹²⁵. Moins que l'opposition réel-irréel, c'est la « topologie de l'irréel » propre au rêve qui influence les textes :

⁹²¹ Jean Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 154.

⁹²² *DJr.*, p. 105 / *DJe.*, p. 149 : « Er [Don Juan] war mitten in einem wie schon vor undenklichen Zeiten angefangenen Monolog, fast tonlos wie der eines Schlafwandlers ».

⁹²³ Si le terme n'apparaît dans aucun paratexte de nos œuvres, il constitue l'un des genres auquel se réfère le plus volontiers l'auteur, y compris pour des œuvres volumineuses tel que *Mon Année dans la baie de personne* portant « Un conte des temps modernes ».

⁹²⁴ Pierre Fédida, *Corps du vide et espace de la séance*, Paris, MJW Fédition, 2012, p. 148.

⁹²⁵ Alain Chareyre-Méjan, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1999 p. 103.

Le récit d'un rêve n'est pas, sauf superficiellement, la description de son contenu illogique, irréaliste : c'est la transcription de l'embarras topologique où nous nous trouvons, lorsque nous y sommes, pour n'y avoir affaire que réellement. L'aporie onirique est celle de la définition du réel, qu'elle épouse. Il n'y a pas de problème avec le rêve pour la pensée et l'image, c'est avec le réel qu'il existe toujours !⁹²⁶

La circulation entre les différentes scènes des œuvres esquisse une spatialité et un mouvement propres au seuil et doté de lois et d'exigences qui lui sont propres. Ces exigences et ces lois, nous les avons déjà entrevues dans le principe anarchique, dans la parole comme entreprise de circonscrire le vide indéfini de l'entre-deux ainsi que dans le nouveau dispositif scénique. À la recherche d'un moyen ou d'un pouvoir d'échappement, l'écriture prend la forme d'un mouvement immobile, caractérisé à la fois par le trait statique de la fixité, de l'immobilité et de la clôture, ainsi que par une dynamique faite de renversement, de transition indéfinie et sans issue d'un espace à un autre.

Espace de la béance depuis laquelle s'énonce le récit, profitant de l'indétermination entre réel et irréel, vrai et faux, le rêve s'impose également comme le seul moyen pour continuer à raconter. L'instabilité et l'incertitude qui frappent les textes et imposent une logique onirique qui réorganise le texte et les fragments selon de nouvelles règles d'association des images et des épisodes entre eux, se rapproche alors du principe du montage dont le principe combinatoire révèle la productivité du travail de l'imagination inhérent à tout récit onirique. La concaténation des scènes qui se suivent selon une loi de la juxtaposition est particulièrement visible à la fin de *Kali*. En effet, le récit de la quête de l'enfant perdu laisse place à une accumulation de scènes reliées entre elles par le principe de succession et que le narrateur introduit très sobrement par des formules à peine variées telles que « S'ensuivent de petites scènes », « S'ensuivit une scène dans laquelle », « Ensuite une scène » ou bien encore « Puis encore une scène »⁹²⁷. Il apparaît progressivement au fil de l'œuvre que ce n'est pas la narration qui constitue la structure de base du roman. En effet, il ne s'agit pas tant de mener de bout en bout une histoire enchaînant des événements selon le principe de causalité qui transforme les personnages dans le temps, mais de mettre en place une logique plus séquentielle propre à l'économie de l'aventure : c'est dans la rencontre que s'effectuerait la mise à l'épreuve. L'importance accordée à la manifestation du réel instaure, dans la contingence du monde et l'aléa des rencontres inouïes, une cohérence interne : le merveilleux et le surnaturel se juxtaposent

⁹²⁶ Jean Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 154.

⁹²⁷ *Kah.*, pp. 103-106 / *Kv.*, pp. 139-143: « Folgten kleine Szenen », « Folgte eine Szene », « In der Folge eine Dialogszene », « Dann noch eine Folge ».

sans conflit à la réalité et font désormais partie de l'ordre du monde. Le rôle du montage consiste donc à laisser ces seuils entrebâillés partout pour laisser entrer ce qui a disparu grâce à la double faculté d'observation et d'interpolation que Charles Baudelaire avait décelée au fondement de l'imagination :

L'Imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne soit pas sensible. L'Imagination est une faculté [...] qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle [...] qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet⁹²⁸.

2. L'aventure de la périphérie

« Lors de chacun de ses voyages dans la région, elle s'était retrouvée ainsi, souvent au sortir d'un simple tournant, dans une sorte de zone inconnue. Et une fois le premier choc passé, ce sentiment d'étrangeté lui avait fait le plus grand bien. »⁹²⁹ Cette phrase issue de *La Perte de l'image* illustre très bien les modalités de l'aventure dans les textes. Si seule la banquière est clairement apparentée à une « aventurière », cette qualité s'applique à tous les personnages principaux du corpus. Fugitifs, ils sont également aventuriers et cette dimension détermine leurs déplacements. L'aventure résulte en premier lieu du mouvement aberrant et imprévisible de leur trajectoire qui reproduit, dans un second temps, le mouvement incalculable de la responsabilité telle qu'elle se manifeste dans l'économie des rencontres.

Journey est le cadre de l'aventure comme de l'adventure, i. e. de l'adventura, « ce qui va arriver », ce dont seuls les étoiles et le désir peuvent régler le cours, par-delà toute prétention humaine. Si l'aventure s'enregistre dans l'avenir, le *journey* en est le contenant. [...] La temporalité périphérique se déprend du futur et substitue à la téléologie déterministe un avenir synonyme d'aventure permanente et réglé par une « chronodiversité » (P. Virilio). Cette utopie fait l'éloge de la lenteur. Elle règle son pas sur les « langoustes qui se mettent à marcher en file le long de l'eau, pèlerins ou chevaliers qui chevauchent la ligne de fuite céleste », selon la belle image que Deleuze et Guattari offraient à la sagacité de leurs lecteurs⁹³⁰.

⁹²⁸ Charles Baudelaire, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1951, p. 329.

⁹²⁹ *PI.*, p. 196 / *BV.*, p. 228 : « Immer wieder war sie ja so, oft bloß bei einem kleinen Abbiegen, in eine Art weißen Fleck geraten. Und das hatte ihr, nach dem anfänglichen Stoß vor den Kopf (buchstäblich), dann gut getan. »

⁹³⁰ Bertrand Westphal, *La Cage des méridiens : La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 245.

La reconfiguration de l'événement passe donc par une esthétique du passage et un art des transitions propre aux espaces intermédiaires et intervallaires. L'interaction des contraires en tant qu'interrelation dynamique et positive entre polarités opposées n'est cependant pas seulement spéculative. Elle génère une tension, elle est créatrice de vie, de socialisation et de culture. La nouvelle configuration textuelle qui surgit du principe anarchique, privé de centre et livré à une ludicité féconde, trace un entrelacs de sinuosités qui détournent le récit de sa trajectoire rectiligne. En effet, la pratique de l'écart et des faux-pas s'accompagne nécessairement d'un contre-mouvement et même d'une tendance à progresser en sens contraire. Cette caractéristique de la « marche à reculons » (« *Rückwärtsgehen* »), qui définit en premier lieu Don Juan, mais également les autres personnages, signale l'impossibilité de raconter sans obstacles. À l'image du personnage du mythe littéraire, les personnages handkéens envisagent leur voyage comme la traversée d'un danger :

Et pourtant il s'imaginait parfois, tout en marchant, qu'il se livrait à un sport à lui, et dont il serait l'inventeur. Il lui avait même donné un nom, le « parcours d'obstacles », la « marche d'obstacles », laquelle à vrai dire n'était qu'une variante de la course d'obstacles. [...]

Sa marche d'obstacles, tout comme la course du même nom, consistait en ceci que c'étaient les obstacles qui déterminaient le parcours. Qu'il tombe en chemin sur un tronc d'arbre renversé, un bloc rocheux [...], il ne les contournait pas, mais cherchait au contraire à les franchir directement. La seule condition était qu'on ne devait pas perdre le rythme de la marche. (*GC.*, p. 41)

Und doch bildete er sich ein, zwischendurch im Gehen einen eigenen Sport zu betreiben, und er sei dessen Erfinder. Er hatte auch einen Namen dafür, den „Hindernisgangs“, das „Hindernisgehen“, welches in Wahrheit bloß eine Art des Hindernislaufs darstellte. [...]

Sein Hindernisgehen bestand, wie der Lauf, darin, daß ihm die Hindernisse auf seinem Weg den Parcours abgaben. Traf er unterwegs auf einen umgestürzten Baumstamm, einen Felsblock [...], machte er keinen Bogen darumherum, sondern versuchte, diese Hindernisse schnurstracks zu überwinden. Die Bedingung war, daß man nicht aus dem Rhythmus des Gehens kommen durfte. (*GF.*, p. 60)

Au détour d'une note, Lacoue-Labarthe nous invite à réfléchir sur la proximité tout d'abord étymologique puis sémantique entre ces deux termes :

Il y a d'abord l'étymologie. 'Expérience' vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri* que l'on retrouve dans *periculum*, péril, danger. La racine indo-européenne est -per à laquelle se rattachent l'idée de 'traversée' et, secondairement, celle d'"épreuve". En grec, les dérivés sont nombreux qui marquent la traversée, le passage : *peirô*, traverser ; *pera*, au-delà ; *peraô*, passer à travers ; *perainô*, aller jusqu'au bout ; *peras*, terme, limite [...] Les confins entre un sens et l'autre sont imprécis. De même qu'en latin *periri*, tenter et *periculum*, qui veut d'abord dire épreuve, puis risque,

danger. L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L'"expérience" est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger"⁹³¹.

De la même manière, l'ancien auteur de *La Nuit morave* appelle les obstacles de tous ces vœux : « Il lui fallait d'innombrables obstacles pour son entreprise, ou, ce qui revenait au même, il s'imaginait ceux-ci. »⁹³². Ces épreuves, sans lesquelles il ne pourrait déclencher le récit nocturne⁹³³, transforment l'écriture comme la lecture en une « traversée d'un danger ». Ces effets de retardement, loin de plomber ou de faire achopper le récit, en constitue la seule et véritable issue possible car il n'est pas d'aventure ni de récit sans aventure, quand bien même il s'agirait d'« emprunter d'autres voies de nos jours que celles des anciens » pour restaurer la possibilité de la « chevalerie » et des « enchantements »⁹³⁴. Cette citation extraite du *Don Quichotte* et placée en exergue de *La Perte de l'image* nous invite à parcourir l'espace utopique de la périphérie pour explorer ce « vaste océan de relations virtuelles qui le baigne et le fertilise ». Progressant alors au rythme des « langoustes qui se mettent à marcher en file au don de l'eau, pèlerins ou chevaliers qui chevauchent la ligne de fuite céleste »⁹³⁵, l'aventure s'impose alors

comme un remède à l'ennui : en précipitant et passionnant le rythme de la futurition, l'aventure nous fabrique une histoire riche d'événements, de nouveautés et de conjonctures inouïes ; elle fait émerger les instants virtuels immergés dans le continuum de l'intervalle⁹³⁶.

a. La rencontre

Outre l'écriture fragmentaire, les œuvres du corpus présentent un autre principe compositionnel qui les rattache à l'épopée. Le récit s'agence en fonction des rencontres qui jalonnent le parcours des personnages. Il en résulte une logique scénique qui rattache fortement ces récits au conte et au rêve. Les textes sont constitués par les scènes qui mettent

⁹³¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 30.

⁹³² *NM.*, p. 29 / *MN.*, p. 35 : « Noch und noch Hindernisse forderte er für sein Unternehmen heraus, oder, was auf das Gleiche hinauslief, er bildete sich diese ein. »

⁹³³ *NM.*, p. 25 : « Ce qui finit tout même par faire s'asseoir l'ex-auteur, le faire parler, raconter, ce fut en cette heure nocturne sur la Morava, le danger. » / *MN.*, p. : « Was den Ex-Autor schließlich dann gleichwohl zum Sitzenbleiben, zum Reden, zum Erzählen brachte, das war in jener Nachtstunde auf der Morawa die Gefahr. »

⁹³⁴ Exergue de *La Perte de l'image* : « Mais peut-être que la chevalerie et les enchantements doivent emprunter de nos jours d'autres voies que celles des anciens » (Cervantès, *Don Quichotte*) / « Aber vielleicht haben die Ritterschaft und die Verzauberungen heutzutage andere Wege zu nehmen als bei den Alten. »

⁹³⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, p. 82.

⁹³⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p. 59.

face à face les personnages et qui segmentent la narration en des entités bien distinctes. Outre cette topologie narrative empruntée au conte, les personnages rencontrés relèvent du principe de présentation qui leur confère une aura d'élection. Ce que les rencontres révèlent, c'est à nouveau l'exigence de la dette, l'injonction éthique adressée au narrateur. Nous avons déjà abordé la question de *l'arrivance* du spectre et, à travers ces figures, de la responsabilité. Il convient désormais d'étudier le rôle que ces apparitions-disparitions jouent non plus dans la constitution du sujet, mais dans la dynamique narrative et séquentielle.

Il faut noter dans un premier temps qu'il s'agit là de la logique même de l'aventure qui, parce qu'elle déporte l'individu « à l'extérieur de la trame globale de la vie »⁹³⁷, expose à l'être à la contingence et imprime au récit cette nouvelle logique scénique de la rencontre qui apparaît désormais sous-tendre les pratiques dérivatoires des personnages :

l'imbrication des cercles de vie, au sentiment que, malgré toutes ces voies divergentes, toutes ces déviations et toutes ces combinaisons, se file pourtant à la fin un fil continu, s'oppose ce que nous appelons une aventure, qui est bien sûr, une part de notre existence, à laquelle se lient d'autres parties immédiatement avant et après – et qui, en même temps, en son sens le plus profond, se déroule à l'extérieur de la continuité habituelle. Et pourtant elle est tout à fait différente de quelque chose de simplement contingent, d'étranger, qui n'effleure que l'épiderme de la vie⁹³⁸.

Ce que l'étude sur l'apparition anarchique du visage et des personnages révèle, c'est une logique proche de la performance. Le face-à-face qui remplace les scènes de combat entre chevaliers instaure en effet une logique performative. De ce point de vue, les textes obéissent à une économie de la scène. Le découpage du récit selon cette logique est particulièrement prégnant dans *La Grande chute*. Ce texte présente la structure la plus évidente. Si le récit est également constitué de paragraphes isolés et séparés, il ne règne pas la même impression de désordre. Le texte progresse au rythme du comédien qui part de la maison où il avait passé la nuit pour se rendre, à la fin, au centre-ville. La narration s'organise selon une topologie morcelée et clairement identifiable : les chapitres correspondent tous à un espace bien circonscrit qui sont autant de sphères jalonnant son errance. Ce morcellement de l'espace érigé en principe ordonnateur du récit rappelle fortement les romans de chevalerie qui se découpaient en lieux (topographiques et narratifs) bien précis et codifiés : la traversée de la forêt était le lieu de l'épreuve, la cour le lieu de la civilisation et des arts entre autres. Dans ce texte, le personnage quitte l'espace de la

⁹³⁷ Georg Simmel, « L'aventure », *Philosophie de la modernité I*, Paris, Payot, 1989, p. 305.

⁹³⁸ *Ibidem*.

chambre au premier chapitre, le chapitre 2 raconte la traversée de la forêt et le suivant se déroule dans la clairière. Les chapitres qui suivent regroupent l'espace vide de la banlieue jusqu'au centre-ville, tout en présentant des caractéristiques précises qui permettent de marquer les stations de son errance : le chapitre 4 marque un temps d'arrêt avant qu'il ne descende une route qui le mènera, au chapitre 6, dans les premiers et nouveaux lotissements en bordure de la ville. Vient ensuite le périphérique qui délimite la ville *intramuros* du chapitre 8 le conduisant au cœur de la ville.

La clarté de cette structure met en avant le principe qui structure le texte. De la même manière que pour les romans de chevalerie, le récit semble s'organiser autour de rencontres qui constituent des scènes bien précises et qui sont autant de mises à l'épreuve du personnage.

Ils n'avaient jamais échangé un seul mot, s'étaient juste effleurés des yeux, comme ça, presque de loin, et leurs rencontres se limitaient à cela, ou plutôt non : une fois, le comédien avait fait un pas vers lui, sur quoi son ami d'ici, sans plus attendre, mais avec quelle élégance !, s'était débiné – fin de la rencontre. (*GC.*, p. 68)

Nie hatten sie ein einziges Wort gewechselt, sich bloß so, fast aus der Ferne, mit den Augen gestreift, und das waren schon die Begegnungen gewesen, oder nein: einmal war er auf ihn zugegangen, worauf sein hiesiger Bekannter sich schnurstracks, zugleich wie elegant!, verdrückt hatte – Ende der Begegnung. (*GF.*, pp. 104-105)

La rencontre recouvre ici un épisode narratif clairement marqué par un début et une fin qui segmentent le récit. Cet affrontement muet aux allures de duel tout droit sorti d'un western nous éclaire également sur la nature même de la scène et de la rencontre. Peter Handke recourt en effet à un modèle narratif pré-moderne reposant sur l'*agon*. Stéphane Lojkin nous explique en effet que la logique scénique telle qu'elle s'impose dans le roman est une manière « pour faire oublier l'épopée perdue, pour retrouver, avec des moyens nouveaux, les prestiges de l'épopée. »⁹³⁹ Ce prestige, selon l'universitaire français, consiste en la puissance agonistique du récit qui représente, dans l'épopée et la tragédie grecques, l'affrontement de deux héros par le combat et/ou par la parole. Au Moyen Âge et avec l'essor des romans de chevalerie, ce principe disparaît progressivement, il « avorte, se télescope avec les rencontres fortuites que procure un hasard déchaîné. La fuite permanente évite la dialectisation du signifié. [...] La scène est l'icône de l'*agon* avorté : la mise en échec du combat, la défection du héros font tableau dans un espace qui se constitue alors en dispositif scénique. »⁹⁴⁰ La logique scénique intervient donc pour

⁹³⁹ Stéphane Lojkin, *La scène de roman : méthode d'analyse*, Paris, A. Colin, 2002, p. 12.

⁹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 11.

suppléer à la faillite de l'*agon* qui se trouve remplacé par le principe de la « performance », ce « moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique. »⁹⁴¹

Ce changement paradigmatique explique notamment les nouvelles configurations narratives élaborées à partir des modèles de la quête et de l'apprentissage que l'on retrouve dans les contes et les romans de chevalerie. L'universitaire définit comme suit le principe performatif à l'œuvre dans ces textes :

Pour comprendre ce qui a motivé la naissance de la scène, il faut accepter l'idée à première vue paradoxale que la narration n'est pas la structure de base du roman, mais une mécanique de rechange, acquise après coup et qui n'a jamais effacé complètement la logique originelle de la performance. Même si elle s'identifie à un chemin, à ce qui pousse sur le chemin, l'aventure n'est donc pas la narration. L'aventure, c'est exactement la *tuchè* grecque, le hasard de la rencontre. [...] La rencontre est bien l'objet de l'aventure ; c'est dans la rencontre qu'est mise à l'épreuve la chevalerie. Il ne s'agit donc pas essentiellement de mener de bout en bout une histoire enchaînant consécutivement des événements qui conduisent les personnages dans une durée, une temporalité qui les transforme⁹⁴².

En quoi peut-on parler d'un passage au performatif ? Justement en ce que la performance se fait vision, face à face avec l'inconnu et la responsabilité que lui révèle l'apparition du visage, cette manifestation imprévisible, incalculable qui excède la représentation et trouve pour cela dans la logique scénique une loi qui permet de ne pas détruire l'événement éthique dans ce qu'il a d'irréductible. Le principe de la succession qui orchestre les péripéties, les mouvements et les actions dans les récits d'aventure permet de renouveler l'art de conter et donne accès, par le détour de la vision d'autrui, à une vérité plus profonde que tout autre récit visant la simple reproduction du réel. Le texte de *La Grande chute* s'ouvre sur un tel constat :

Mais il n'y avait plus d'histoires à raconter, et par histoire il n'entendait pas ces récits « tirés d'une histoire vraie », fréquent désormais, mais une révélation, que ce fût celle du visage d'un homme, comme autrefois dans les histoires filmées de Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Maurice Pialat, John Ford, Satyajit Ray, ou la révélation de quelque chose d'autre, de l'Autre, quelque chose de plus grand, de grand, en toi, en moi, ou simplement la révélation de ce qui vient à peine de naître dans un mourant, d'un soulier vide comme crie d'agonie muet [...]. (GC., p. 16)

Aber es seien keine Geschichten mehr zu erzählen, und mit Geschichte meine er nicht das üblich gewordene „nach einer wahren Geschichte“, sondern Offenbarung., ob das nun die Offenbarung des Gesichts eines Menschen sei, wie einst in den Filmgeschichten von Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Maurice Pialat, John Ford, Satyajit Ray, oder

⁹⁴¹ *Ibidem*, p. 4.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 18.

das Offenbarwerden eines, des Anderen, eines Größeren, des Großen, in dir und mir, oder schlicht das Sich-Offenbaren des kaum erst Geborenen in einem Strebenden, eines leeren Schuhs [...]. (*GF.*, p. 18)

Loin d'être souverain et transparent à lui-même, le sujet d'écriture est interpellé en raison d'une passivité primaire qui l'expose à l'interpellation de l'Autre, en l'occurrence des personnages. Cet aspect nous amène à analyser la dynamique actorielle afin de mieux cerner la relationalité fondamentale qui structure le sujet d'écriture telle qu'elle se manifeste dans les textes. La « violence [...] sans *logos* »⁹⁴³ qui régit le principe de substitution chez Levinas, affecte également les personnages et conditionne l'ordre – ou le désordre – des apparitions, interpellations et traversées des personnages ayant lieu sur fond de romanesque et d'aventure. Il s'agit d'étudier, à travers le prisme du romanesque et du picaresque (rappelons au passage l'importance de ce genre, et notamment de Don Quichotte pour *La Perte de l'image* notamment), les dynamiques actorielles de figures qui se meuvent « hors syntagme, hors récit » et qui, telles des Erynies selon Barthes, « s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent », dépendant en cela d'un « hasard (intérieur ou extérieur) »⁹⁴⁴. La logique d'apparition des visages et des rencontres qui scandent le récit semble obéir à un principe anarchique : « Un seul visage, celui de la femme, avait suffi, et des visages comme celui-là il en aperçut encore et encore par la suite, et ce n'était pas une illusion, comme lorsque, par exemple, il nous semble en voir sinuer d'innombrables à chaque pas. »⁹⁴⁵

Le nouveau regard, celui de l'étranger, qui caractérise l'être clandestin et exterritorial, révèle les espaces intermédiaires, les potentialités et surtout les oublis, les angle-morts de l'H/histoire. Il fait ressurgir aussi les spectres au détour du chemin. Il a pour principal effet de délinéariser le trajet. Contrairement à ses compagnons de voyage, l'ex-auteur arrête son regard sur les détails qui échappent à la plupart. La sinuosité du trajet traduit la découverte de l'aventure qui fait bifurquer les chemins et multiplie les rencontres, inscrit des fissures dans le réel pour en exhumer les latences, la clandestinité de la réalité qui se dissimule au regard. Le sociologue Simmel expliquait justement que l'exterritorialité était toujours conditionnée au regard de l'étranger, à cet observateur situé à la frontière entre le dedans et le dehors, installé sans être jamais ancré. Le devenir clandestin de

⁹⁴³ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, p. 195.

⁹⁴⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Œuvres V, Paris, Seuil, p. 499.

⁹⁴⁵ *GC.*, p. 160 / *GF.*, p. 257 : « Das eine Gesicht, das der Frau, hatte genügt, und er nahm in der Folge noch und noch solche wahr, und das war kein Trug, wie etwa beim Anblick einer Schlange, wonach man Schritt und Tritt noch und noch Schlangen sich schlängeln sieht. »

l'Auteur correspond donc aussi au dévoilement de la clandestinité du réel, de ses menaces et de ses dangers. Il n'y a pas de clandestin sans aventure et le statut exterritorial nous le confirme. Peter Handke insiste d'ailleurs sur ce point lorsqu'il écrit que son ex-auteur « devait se confronter à ce parcours aux allures de spirale (ce qui ne devait pas dire que les cercles, ou bien même le seul cercle, doive s'achever). »⁹⁴⁶

Si la rencontre peut parfois déclencher des scènes de violence, elle se présente surtout en tant qu'épreuve de l'altérité. Ainsi le comédien de la *Nuit morave*, après avoir vécu l'apparition du visage de la femme, poursuit son chemin :

En même temps il était sur ses gardes. Des agresseurs et des assassins étaient en chemin, incognito. [...] L'un d'eux, se voyant ainsi démasqué, lui fit un croc-en-jambe en passant, et une femme l'attaqua par-derrière, lui donna un coup de poing dans le dos, lui demanda en hurlant pourquoi il la regardait comme ça – la seule phrase audible de tout ce trajet –, puis elle s'en alla. (*GC.*, p. 160)

Zugleich war er auf der Hut. [...] Einer, der sich so entlarvt sah, stellte ihm im Vorbeigehen ein Bein, und eine khrte hinter ihm um, boxte ihn in den Rücken, schrie, warum er sie so anschaue – der einzige hörbare Satz auf dieser Strecke –, und war davon. (*GF.*, p. 258)

Ces épisodes de violence qu'il subit, s'ils sont évoqués, ne donnent pas lieu à un développement tel qu'on serait en droit de l'attendre. Plutôt que de s'attarder sur ces scènes, le narrateur préfère réserver un traitement plus approfondi à l'apparition du visage. Aussi ces accès de violence semblent-ils bien anecdotiques en comparaison de la clarté et de la lumière qui régnaient dans ville. S'il a alors le sentiment qu'« il était “impossible d'échapper” »⁹⁴⁷ à cette luminosité, ce n'est pas parce qu'elle éclairait tout l'espace urbain – « même dans les petites rues »⁹⁴⁸ est-il précisé –, mais parce qu'elle exprime comme une sorte de fatalité ainsi que l'imminence de l'épreuve qui intervient aussitôt après :

C'est dans cette clarté qu'il rencontra un mourant qui, bien éclairé, comme tous les gens qui l'entouraient, gisait sur le sol carrelé d'une bouche de métro. Quoique le comédien ne s'arrêtât nulle part, ce fut une rencontre. Leurs yeux se rencontrèrent. Le mourant le regardait, avec de grands yeux, comme s'il l'attendait. (*GC.*, p. 160)

In dieser Helligkeit begegnete er einem Sterbenden, der, scharf ausgeleuchtet, wie auch die Leute, die ihn umstanden, auf den Bodenkacheln eines Metroeingangs lag. Obwohl der Schauspieler nirgends stehenblieb, war es eine Begegnung. Der Sterbende hatte ihn angeblickt groß, als habe er auf ihn gewartet. (*GF.*, p. 261)

⁹⁴⁶ *GC.*, p. 29 / *GF.*, p. 35 : « Er hatte mit seinem Umkreisen durchzukommen (was nicht hieß, daß sich die Kreise, oder auch ein einziger Kreis, schließen mußten). »

⁹⁴⁷ *GC.*, p. 162 / *GF.*, p. 261 : « ein Helligkeit, vor der, so dachte er, “kein Entkommen war“. »

⁹⁴⁸ *GC.*, p. 162 / *GF.*, p. 262 : « wo jeder Winkel ausgeleuchtet war. »

Ainsi, dans la rencontre, l'autre homme appelle l'existant à se transformer pour que cette rencontre même puisse avoir lieu, celle-ci consistant en une épreuve d'altérité et donc aussi en une dynamique de transformation de soi et du monde coutumier. Comme le montre Henri Maldiney, l'épiphanie de l'autre, son apparition dans la rencontre, coïncide avec notre propre autophanie, selon un processus de co-naissance où chacun advient à lui-même en se transformant en fonction de cette épreuve. C'est là tout le sens de la scène de reconnaissance entre les deux personnages : « Ces yeux immobiles, mais pas encore éteints, lui signifiaient : Je te reconnais. Tu es reconnu ! »⁹⁴⁹ Il s'agit, comme nous l'avons déjà abordé dans la première partie, d'une forme de reconnaissance qui consacre le sujet non pas dans son identité sociale (« Mais le mourant n'avait pas reconnu en lui l'homme célèbre »⁹⁵⁰), mais dans une forme d'élection délivrée par l'expérience imprévisible de la rencontre.

L'événement d'autrui qui se signale dans la rencontre constitue à la fois la nature du réel et donne son sens à l'existence de l'être dans l'ouverture à l'événement. Si la rencontre tend à se manifester en premier lieu par la violence de l'apparition et de l'arrivance, cet extrait montre que cette manifestation de l'altérité imprévisible débouche sur une réconciliation avec le monde. De la même manière que l'irruption de Don Juan dans le jardin de l'aubergiste relevait de l'impossible non au sens logique de la contradiction, mais au sens phénoménologique de ce qui échappe aux possibles du monde, la rencontre de l'homme semble déjouer pareillement le pouvoir d'anticipation de l'individu : « Le mourant le regardait, avec de grands yeux, comme s'il l'attendait. Comment savait-il que cet homme était à l'agonie ? Il le savait, il savait encore bien des choses. »⁹⁵¹ L'événement de la rencontre ouvre et inaugure un monde qui brise le monde familier et débouche sur un sens renouvelé de l'existence :

« Ces yeux-là me voulaient du bien. Me veulent du bien. M'auront voulu du bien. [. . .] Et il était plein de reconnaissance à présent pour la clarté de la ville-lumière, où le moindre recoin était illuminé, où les rayons lumineux des autobus passant toujours plus vides éclairaient jusqu'aux orbites du mourant. Il oubliait le danger. Plus de crochets. Rien que tout droit désormais, dans le vent de la nuit. (GC., p. 160)

« Diese Augen haben mir wohlgevolllt. Sie wollten mir wohl. Sie werden mir wohlgevolllte haben.[...]Und nun war dankbar für die Helligkeit in der Stadt der Lichter,

⁹⁴⁹ GC., p. 162 / GF., p.261 : « Diese reglosen, aber noch nicht gebrochenen Augen hatten ihm bedeutet: Ich erkenne dich. Du bist erkannt! »

⁹⁵⁰ GC., p. 162 / GF., pp. 261-262 : « Erkannt war der Schauspieler von dem Sterbenden nicht als derjenige welcher, wie zuvor in der Dunkelsphäre. »

⁹⁵¹ GC., p. 162 / GF., p. 261 : « Woher er wußte, daß da einer im Sterben lag? Er wußte es, so etwas wußte er noch. »

wo jeder Winkel ausgeleuchtet war, wo Lichtstrahlen ausgingen von den leer und leerer vorbeifahrenden Busen bis in die Augenhöhlen des Sterbenden. Er vergaß die Gefahr. Kein Hakenschlagen mehr. Ab jetzt nur noch geradeaus, im Nachtwind. (*GF.*, p. 262)

Cette métamorphose qui transfigure le quotidien et le monde environnant marque l'avènement de l'existant dans l'épreuve de la rencontre. Maldiney verra dans cet accueil de l'événement le « secret de l'existence »⁹⁵², celui-là même qu'il s'agit de décrire sans en épuiser l'énigme ni la surprise. Dans l'épreuve de la rencontre, les personnages font l'épreuve de l'altérité et du réel lui-même qui les engagent alors sur la voie de la singularisation, ouvrant à une reconfiguration du monde qu'ils habitent et du pouvoir-être qui est le leur.

b. Contingence et épreuve du réel

La confrontation au réel orchestre les trajectoires et les dynamiques actérielles. Les personnages, apparaissent, se rencontrent, se croisent, creusent des chemins, forment des couples, ou des groupes. Ils sont décrits minutieusement selon le type de mouvement, les micro-actions et les accessoires, le rythme, l'ampleur du geste et l'humeur de son exécution, jusqu'à arriver à des mouvements d'ensemble, comme dans la scène suivante :

Comme nombreuses étaient les choses étranges avec elle : elle rencontra un jeune couple, en pleine lande, main dans la main, simplement, comme cela, sans sac à dos, sans chien, sous le ciel, et on se salua, il resta un instant de joie commune, et on s'éloigna sous le ciel. De même ensuite un couple âgé, et ce couple n'avait rien d'autre en tête que d'aller ensemble. Un coureur, qui en courant se balançait, sans écouteurs, sans musique. Un randonneur à vélo qui, débouchant d'un tournant de la forêt, sans maillot, sans casque, sans éclaboussures dans le dos, ralentit devant elle, traçant une boucle attentive autour d'elle, et salua. (*Kah.*, p. 113)

Wie überhaupt nicht Seltsames vor sich ging: Ein junges Paar begegnete ihr, mitten auf der Heide, Hand in Hand, unter dem Himmel, und man grüßte einander, wovon ein Augenblick gemeinsamer Freude blieb, und entfernte sich unter dem Himmel. Ebenso dann ein altes Paar, und diese Paare hatten nichts im Sinn, als sich miteinander zu ergehen. Ein Läufer, der sich im Laufen wiegte, ohne Kopfhörer, ohne Musik. Ein Querfeldeinradfahrer, der, aus einem Wäldchen gekurvt, ohne Dress, ohne Helm, ohne Dreckspritzer auf dem Rücken, vor ihr verlangsamte, mit einem achtsamen Bogen um sie, und grüßte [...]. (*Kv.*, p. 154)

Tout cet entrelacs de mouvements et de trajectoires permet donc à l'auteur de réintroduire une forme de contingence, de hasard qui se rapprocherait de la *Tyché* grecque dans la mesure où elle signifierait l'effraction de la réalité, la rencontre du réel, autrement dit ce

⁹⁵² Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être. Traversées*, Seyssel, Comp'Act, 1993, p. 379.

qui, sous la forme de « voix, sonorités, ou timbres [venus] d'un autre temps »⁹⁵³, littéralement nous atteint, nous touche, choit, nous échoit par-delà les époques et qui nous destine dans l'instant même d'une rencontre [...]. Elle est le caprice, l'imprévu, le non-visible par excellence. »⁹⁵⁴ C'est pour l'auteur une manière de retrouver une nouvelle forme d'aventure, car c'est dans le hasard de la rencontre, dans l'expérience de la *Tyché* qu'elle se situe.

Plus que le facteur d'imprévisibilité qui fait vaciller la bonne marche du récit, cette notion formule le principe de répétition qui anime le réel. Dans son séminaire de 1964, Lacan revient sous le titre « *Tyché* et Automaton »⁹⁵⁵ sur ce concept développé dans l'analyse des rêves. Il définit ce qu'il appelle *Tyché* comme une « rencontre du réel » qui révèle, sous la forme de la surprise, ce qui excède la réalité, ce qui échappe à toute connaissance par son caractère immaîtrisé et inassimilable. La *Tyché* représente pour lui la réalité en tant que contingence. Comme la réalité rencontrée dans la structure de la *Tyché* a le caractère de l'insistance, de ce qui s'impose, mais comme en même temps elle échappe à la rencontre, « la rencontre en tant que telle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée »⁹⁵⁶. Ce concept permet donc de penser un autre type de rencontre dans les œuvres de notre corpus. Si nous avons utilisé cette notion pour analyser les allées et venues à la fin de *Kali*, c'est dans l'épisode qui suit que la *tyché* prend tout son sens. En plein milieu du sermon de la pasteure sur lequel s'achève le récit, se fait entendre

Dehors dans les champs un cri de corbeau, étrangement doux, presque le son d'une flûte, et la porte ouest de l'église s'ouvrit, et à l'entrée on vit deux silhouettes, celle d'une femme et celle d'un enfant. Hormis le fait que tous deux étaient entièrement recouverts de neige, on ne reconnaissait aucun détail. Ce n'est que dans le contre-jour, comme simple contour, qu'apparut l'enfant retrouvé, même lorsque la porte fut fermée, et je ne voulais pas du tout le voir autrement. (*Kah*, p. 116)

Dann ließ sich von den Feldern draußen ein Rabenschreien hören, ein seltsam zartes, fast ein Flöten, und es öffnete sich die Westtür der Kirche, und in dem Eingang zeigten sich zwei Silhouetten, die einer Frau und die eines Kindes. Außer daß die beiden, über und über mit Schnee überhäuft waren, ließ sich nichts Einzelnes sonst erkennen. Nur im Gegenlicht, als bloßer Umriß, erschien das wiedergefundene Kind, selbst als die Tür nun geschlossen wurde, und ich wollte es auch gar nicht anders sehen. (*Kv.*, pp.157-158)

Le retour de l'enfant peut être envisagé comme la rencontre manquée entre l'enfant et la chanteuse qui échoue dans sa quête. Bien qu'il réapparaisse ici, la luminosité du

⁹⁵³ *Kah.*, p. 114 / *Kv.*, p. 155 : « Diese Stimmen, oder Laute, oder Klänge kamen aus einer anderen Zeit »

⁹⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 67.

⁹⁵⁵ Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*.

⁹⁵⁶ *Ibidem*. p. 54.

contre-jour et la porte qui se ferme semble le renvoyer définitivement dans le monde irréel du rêve où les contenus traumatiques font retour non pas selon une logique de l'identique comme c'est le cas avec l'*automaton*, mais comme quelque chose de nouveau, d'inassimilable (ici la mort de l'enfant) et d'indisponible (la porte se referme, scellant à jamais l'impossibilité de le ramener parmi les vivants). Cette forme de répétition produit une différence et une diversité radicales. Ce contenu traumatique ne disparaît pas cependant complètement : il survit par sa persistance et son insistance. L'image finale qui semble se coller à tout jamais sur la rétine de la chanteuse indique qu'il reste accessible à l'appel dans le royaume du rêve :

Je le savais. Toutes les pommes sur la table du jardin, au premier regard du matin par la fenêtre, et moi je suis là. Et il est là. Moi et lui sommes là. La vie a refait son apparition. Les rêves sont revenus : regarde, regard – écoute, écoute. Après toute cette terreur, tout cet effroi ; comme je vois plus clair, comme j'entends mieux. Notre histoire : abandonner ? rêver jusqu'au bout ? Non je n'abandonne pas l'histoire. Continuer à la rêver. (*Kav.*, p. 117)

Ich habe es gewußt. Alle die Äpfel auf dem Gartentisch beim ersten Blick aus dem Fenster am Morgen, und ich bin da. Und es ist da. Ich und es sind da. Das Leben ist neu erschienen. Die Träume sind zurückgekommen: Schaut, schaut – hört, hört. Nach all dem Schrecken, dem grauen; wie sehe ich klarer, wie höre ich besser. Unsere Geschichte: aufzugeben? Ausgeträumt? Nein, ich gebe die Geschichte nicht auf. Sie weiterträumen. (*Kv.*, pp. 158-159)

Le rêve est un appel à reconnaître une réalité (la mort de l'enfant) qui échappe dans sa signification à toute appropriation par la connaissance. La *Tyché* fonde de ce point de vue un nouveau type de rencontre car

[c]'est dans le rêve seulement que peut se faire cette rencontre vraiment unique. Seul un rite, un acte toujours répété, peut commémorer cette rencontre immémorable – puisque personne ne peut savoir ce qu'est la mort d'un enfant – sinon le père en tant que père – c'est-à-dire nul être conscient⁹⁵⁷.

Il y a donc paradoxalement plus de réalité dans cette manifestation de la *tyché*, dans cette apparition spectrale et onirique qui donne accès, dans l'au-delà traumatique du rêve, au caractère insupportable d'une réalité non vécue : « Ne s'est-il pas produit en elle un de ces instants divins, et ne continue-t-il pas de se produire ? [...] Mais dans la joie à présent : il faut que la douleur reste. Celui qui jeune a perdu son père reste toujours son enfant. »⁹⁵⁸
Le rêve lui-même, la forme de ce qu'il met en scène, est en d'autres termes une présence

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁹⁵⁸ *Kah.*, p. 116 / *Kvw.*, p. 159 : « Aber in der Freude jetzt : Der Schmerz muß bleiben. Wer früh den Vater verloren hat, bleibt immer sein Kind. »

insistante qui contraint le rêveur à reconnaître une réalité traumatisante qui se soustrait à toute forme de savoir. Il faut au contraire que la porte se ferme, que les yeux se closent pour inscrire dans le présent ce qui reste indisponible, si ce n'est sous la forme d'un murmure qui prolonge le rêve d'une réalité non vécue : « Et toi, enfant, tu vas nous raconter. Raconter jusqu'au soir, jusqu'à la nuit. Car tu as désormais quelque chose à raconter, n'est-ce pas ? N'est-ce pas ? »⁹⁵⁹

c. Passivité du héros

L'analyse de l'économie de la rencontre en tant qu'ouverture à l'événement et surgissement du réel montre suffisamment les relations étroites qui se nouent entre le rêve et l'aventure. Nicole Lapiere parle à ce sujet d'une « parenté » qui explique que

l'aventurier [ne soit] pas ballotté par les événements : il bifurque selon les opportunités qui se présentent à lui, d'une certaine façon il se laisse porter par les circonstances et semble céder à l'improvisation du moment, mais c'est aussi en raison de son tempérament, de son histoire et de l'idée qu'il se fait de la vie qu'il se lance. L'aventure mêle ainsi la contingence événementielle à la nécessité intérieure⁹⁶⁰.

Comme l'expliquait déjà le sociologue Simmel un peu plus haut dans le texte, cette expérience intérieure suscitée par l'épreuve du dehors et de l'altérité, s'explique par le fait qu'

être à l'extérieur est une forme du fait d'être à l'intérieur, quoique par un long et inhabituel détour. Grâce à cette position psychique, l'aventure a, pour le souvenir, les couleurs du rêve. Chacun sait la vitesse avec laquelle nous oublions les rêves parce qu'eux aussi, il se placent à l'extérieur de la trame globale et signifiante de la vie sans totalité. Ce que nous désignons par les mots « comme en rêve » n'est rien d'autre qu'un souvenir qui se relie avec peu de fils, en tant qu'expérience originale au processus vital unitaire et habituel. Nous localisons notre incapacité à subordonner à celui-ci un vécu, d'une certaine façon par la représentation du rêve en lequel ce vécu aurait eu lieu. Plus une aventure est « aventureuse », plus elle accomplit purement son concept et plus son souvenir devient pour nous « comme en rêve ». Et elle diverge souvent tellement du point central u moi et du cours cohérent de la vie dans sa totalité que nous pensons à l'aventure un peu comme si c'était un autre qui l'avait vécue ; on exprime combien elle s'est éloignée de cette totalité dans notre esprit à l'idée de lui donner un autre sujet qu'à cette totalité⁹⁶¹.

⁹⁵⁹ *Kah.*, p. 118 / *Kvw.*, p. 160 : « Und du, Kind, wirst uns erzählen. Erzählen bi zum Abend, bis in die Nacht. Denn du hast nun etwas zu erzählen, oder? Oder? »

⁹⁶⁰ Nicole Lapiere, *Pensons ailleurs*, Paris, Stock, 2004, p. 44.

⁹⁶¹ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, trad. Jean-Louis, Paris, Payot, 2004, pp. 305-307.

Jankélévitch, en fin lecteur de Simmel, reprend et prolonge ces théories. Il commence ainsi par nous avertir : « attention à ne pas confondre l'aventureux, dont le style de vie comprend une part de risque, et l'aventurier, un professionnel de l'équipée programmée pour qui, le nomadisme est devenu une spécialité le vagabondage un métier, l'“exceptionnalité” une habitude »⁹⁶². C'est le second type qui intéresse Jankélévitch, privilégiant à l'Ulysse, « aventurier par force et casanier par vocation » l'Ulysse de Dante qui, tels « les grands voyageurs, ne vogue pas vers Ithaque ou tout autre rivage familial, mais cingle droit vers l'inconnu, au risque de s'y perdre. »⁹⁶³

Se diriger vers l'inconnu, cela revient à se livrer au mystère de l'événement dans son avènement, s'abandonner à son mystère. Il faut alors distinguer l'*avènement* de l'événement, l'*Eventi* de l'*Aventi*. La différence est fondamentale puisqu'elle détermine la dynamique temporelle au cœur de l'aventure. L'événement peut en effet se définir comme ce qui advient trop tard. Cet aspect est corroboré par la dimension éthique de l'événement : l'apparition de l'Autre et la manifestation de ma responsabilité me révèle et le retard qui me constituent : je suis face à face et nez à nez devant lui, et il n'est plus temps d'affronter avec courage ce présent flagrant qui m'expose à la responsabilité d'autrui à laquelle je ne peux répondre qu'après-coup. Au contraire, l'avènement est l'instant en instance, c'est l'instant *kairotique* par excellence qui ne se laisse saisir que dans l'instant, qu'il faut « saisir au vol », par les cheveux, dans l'imminence de sa présence, de son passage. L'aventureux est celui qui s'oriente dans l'instant, saisit au vol « l'avènement de l'événement », cède à la tentation ambiguë de l'impromptu comme à un délicieux et périlleux vertige. « L'aventure est liée à l'extemporanéité de l'improvisation »⁹⁶⁴, elle se meut hors des temps balisés, n'ayant d'égard ni pour le futur des projets, ni pour le présent déjà fixé ou l'actualité maîtrisée de l'homme d'action. Elle oscille aussi, entre le jeu et le sérieux. « Pour qu'il y ait aventure, il faut être à la fois dedans et dehors, [...] à la fois extérieur au drame comme l'*acteur*, et intérieur à ce drame, comme l'*agent* inclus dans le mystère de son propre destin »⁹⁶⁵. Et Jankélévitch de s'amuser avec le principe d'identité, le principe de non-contradiction et les évidences du sens commun : on ne peut être à la fois dedans et dehors, une porte ne saurait être en même temps ouverte et fermée, c'est « spatialement

⁹⁶² Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, pp. 9-10.

⁹⁶³ *Ibidem*.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁶⁵ *Ibidem*.

impossible et logiquement impensable », soit, « mais on peut aussi être *sur le seuil*, passer et repasser de l'intérieur à l'extérieur »⁹⁶⁶, une simple question de circulation :

Mais il serait beau de penser que cet homme d'or est le principe de l'aventure. Dans l'obscurité de la nuit, l'homme introduit la lumière. Le clair-obscur n'est-il pas l'éclairage ambigu de la démarche aventureuse ? Attirée par la certitude incertaine de l'avenir et de la mort, l'aventure, disions-nous, est à la fois close et ouverte : elle est donc entr'ouverte, comme cette forme informe, cette forme sans forme qu'on appelle la vie humaine ; car la vie de l'homme, fermée par la mort, reste entrebâillée par l'ajournement indéfini de la mort.

Ouverte et fermée, claire et obscure, telle apparaît la vie quand on est à la fois dedans et dehors. À la ronde qui tourne dans les ténèbres de la nuit sans déboucher nulle part, l'homme de lumière, l'Ulysse des temps modernes désigne l'ouverture : et ce n'est qu'une entr'ouverture. Mais cette entr'ouverture nous donne déjà l'entrevision de l'infini. Le cercle est donc brisé. L'homme de lumière, c'est le principe du temps qui indique à la ronde nocturne le chemin de l'aurore⁹⁶⁷.

Cet instant présent est antérieur encore à l'actualité de la chose en train de se faire : il se situe au moment où la chose est sur le point de se faire, entre « la contemporanéité du Se-faisant et la rétrospectivité du tout-fait », autrement dit dans « l'*extemporanéité* de l'improvisation »⁹⁶⁸. Ce présent qui se situe dans la tension vers le futur imprime une logique polyrythmique et asynchrone aux textes qui instaure une forme de présence aventureuse qui ne serait effectuée que dans les franges du présent et de l'action. Ce présent engendrerait alors une « présence » d'un autre ordre chez l'être aventureux puisqu'elle serait, à proprement parler, *prae-sens*, c'est-à-dire une présence qui ne s'effectuerait pas dans « ce qui est là », mais dans l'imminence du danger, de l'épreuve, autrement dit dans l'urgence de « ce qui est à l'avant de moi » et qui « ne souffre pas de délai »⁹⁶⁹. La dynamique temporelle du récit peut donc être analysée sous l'angle d'

une aventureuse futurition, intermédiaire entre d'une part l'avenir lointain, abstraction conceptuelle et idéal contemplatif maintenu à bonne distance du présent, et d'autre part l'actualité de l'homme d'action, vécue sur le moment et dans sa fragrance : par opposition aux utopies lointaines de la calme espérance, la tentation fiévreuse de la proche aventure désigne la région infinitésimale du futur prochain et immédiat ; elle se rapporte à l'impromptu plus qu'à l'eschatologie. De même le futur immédiatement suivant ou ultérieur est celui dont je ne suis séparé par la médiation d'aucun instant intermédiaire. C'est un commencement qui ne cesse de commencer, une continuation de recommencement au cours de laquelle la nouveauté germe et surgit à chaque pas.

⁹⁶⁶ *Ibidem*.

⁹⁶⁷ Jankélévitch, *aventure*, pp. 57-58.

⁹⁶⁸ *Ibidem*.

⁹⁶⁹ C'est ce que montre Emile Benveniste à partir de l'étymologie de présence, *prae-sens*, le préfixe désignant tout ce qui est à l'avant ou devant moi. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1976, p. 135.

Telle est l'aventure-minute, la minuscule aventure de la minute prochaine, celle que nous réserve l'instant imprévisible de la minute en instance, et qui fait battre le cœur ⁹⁷⁰.

Il s'agit de répondre à un appel, de céder à l'action de certaines forces, plus que de raisonner et de conclure. C'est l'enseignement qu'il faut tirer au terme de chaque aventure, l'enseignement qui impose de faire preuve de « hardiesse », qu'il faut

[v]ivre avec audace, sans courage particulier, sans devoir montrer de courage. L'audace comme raison de tout et pour tout. Vous les couples, toi le couple là : si couple il y a, seulement des audacieux. Rien de plus beau, qui plaise plus à Dieu qu'un couple audacieux. Et soyez corps ensemble. Soyez ensemble un seul, toi, son corps à lui, et toi le sien à elle. (*Kah.*, pp. 117-118)

Kühn leben, ohne Extra-Mut, ohne Mut zeigen zu müssen. Die Kühnheit als der Grund von und zu allem. Ihr Paare, du Paar da: Wenn Paare, nur kühne. Nichts Schöneres, nichts Gottgefälligeres als ein kühnes Paar. Und seid einander Körper, seid einander die einzigen, du sein Körper, und du der ihre. (*Kv.*, p. 160)

La distinction entre « *Kühnheit* » et « *Mut* » est significative. L'audace en tant que *Kühnheit* est considérée comme la raison, l'énergie présidant à toutes choses, elle constitue ce *daimon* qui met les héros sur le chemin des aventures. Cependant, alors que la valeur du courage est dotée d'une dimension vertueuse, la notion de « hardiesse » constitue quant à elle ce lien qui attache sous la contrainte et dans l'élan impulsif l'individu à son objet. Elle est à l'image de Lancelot du lac qui se voit dans l'obligation de répondre au « don contraignant » qui lui a été attribué au début de l'œuvre, à savoir délivrer la reine Guenièvre et les habitants du pays de Logres, captifs sur les terres de Méléagant en sortant victorieux du combat contre ce dernier.

C'est pour cette raison que l'imagination devient alors la « couronne de la raison ». Peter Handke n'emploie cependant pas ce terme dans une dimension morale, il précise d'ailleurs que l'histoire doit rester une histoire, au-delà du bien ou du mal : « était-ce un bien ? un mal ? Rien qu'une histoire ? » ⁹⁷¹. La raison évoquée ici renvoie à la rationalité du texte qui diffère néanmoins de toute rationalité narrative ou structurale. Il ne s'agit pas de l'envisager selon l'économie du roman, mais bien plutôt selon la loi de l'avènement. Si l'aventure nous constitue et perdure au-delà de son effectuation, c'est qu'on s'est perdu en elle, qu'on est allé au-delà de nos limites, puis qu'on en est revenu.

Et le fleuve du retour coulait, comme aucun autre fleuve. Et les espaces intermédiaires brasillaient : on était prêt l'un pour l'autre. Lèvres palpitantes. En chemin, dans le noir,

⁹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁹⁷¹ *PI.*, p. 633 / *BV.*, p. 758 : « zum Glück ? zum Unglück? Nur eine Geschichte? Phantasie: Krone der Vernunft. »

on trébuchait sans arrêt, comme si on butait contre les stalagmites arrondies d'une grotte. Très bien ainsi. Se hisser sur la pointe des pieds dans l'obscurité n'était pas une mince affaire. Et qui tenait qui ? Et : on n'y était pas encore, pas tout à fait. Mais on s'en approchait, de la seule façon envisageable. (*PI.*, p. 634)

Und der Fluß der Wiederkehr strömte, wie kein Fluß sonst. Und die Zwischenräume glühten: man war füreinander bereit. Zucken der Lippen. Stolpern auf dem Weg im Dunkeln wie über die Buckel einer Tropfsteingrotte. Gut so. Sich auf die Zehenspitzen stellen im Dunkeln, war gar nicht einfach. Und wer hielt wen? Und: das war es dann doch nicht, noch nicht ganz. Aber es kam ihm nah, wies ihm nur nah kommen konnte. (*BV.*, p. 758)

Il est vrai qu'on parle d'aventure en plusieurs sens : c'est ce qu'on projette, ce qu'on a vécu, et ce qu'on en dit. Dans une perspective poétique, telle que celle d'Agamben, il y a coïncidence entre les faits et les mots à la faveur de l'éclosion d'une parole. L'événement, serait le dire. En un sens la parole aventureuse est pleinement performatrice, elle fait ce qu'elle dit, elle donne sens, elle fait voir. Avant elle, les faits demeuraient dans la brume, abandonnés à l'accident, au non-sens peut-être ; avec elle les faits accèdent à la hauteur de l'événement, ils cessent d'être d'êtres des contenus indéterminés et immotivés pour s'inscrire, dans l'instant de l'aventure, sur la page, dans la mémoire et le corps.

Et pour le dernier chapelet de phrases de l'histoire de la perte de l'image, l'auteur fit une entorse à l'un de ses principes, une chose qu'il avait en horreur depuis toujours : son histoire, au lieu de traiter de problèmes, de soulever des questions et d'emprunter des détours, se raconta pour ainsi dire – non, pas « pour ainsi dire » - d'elle-même, sans problèmes, questions, ni détours. Et il sentait que son histoire était vraie. Et comment le sentait-il ? (Pas de questions !) Au début ou au commencement – non, même avant (pas de détours !) –, il le sentait dans son cœur ; et vers la fin, dans ses cheveux, ou plutôt, non, à la racine de ses cheveux, dans son cuir chevelu (et alors ? ce n'était pas un problème !), et, par-dessus tout, dans ses jambes. (*PI.*, p. 634)

Und für die letzte Folge der Sätze der Geschichte vom Bildverlust ließ der Autor dann einmal gelten, was ihm sonst seit jeher widerstrebt: daß eine Geschichte, statt von Problemen zu handeln, Fragen zu stellen und Umwege zu nehmen, sich problemlos, fraglos und umweglos sozusagen – nein, ohne „sozusagen“ – von alleine erzählte. Und er spürte, daß die Geschichte wahr war. Und woran spürte er das? (Keine Fragen!) Er spürte es an deren Anfang oder Anheben – nein, schon vorher (keine Umwege!) – in seinem Herzen; und gegen ihr Ende spürte er es in in den Haaren – nein, in den Haarwurzeln, in der Kopfhaut (kein Problem daraus machen!) – und vor allem in den Beinen. (*BV.*, p. 759)

Le terme de l'aventure, en tant que fait poétique, ouvre sur une « réalité » d'un autre ordre que l'empirie. On retrouve la même idée dans un chapitre de *La communauté qui vient*⁹⁷², rédigé il y a 25 ans, quand Agamben, au sujet de Robert Walser, parle d'un langage ayant atteint à l'épuisement, ayant abandonné tout référent et demeurant comme assouvi,

⁹⁷² Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient*, Paris, Seuil, 1990.

« étendu sur le dos ». Tout serait dit en quelque sorte, le langage aurait atteint un point où il cesse de désigner quelque chose hors de lui pour pointer son vide intrinsèque. Le monde n'en cesserait pas moins d'être tourmenté, c'est juste que quelque part, au bout du langage comme au bout de l'idylle, il y a un « coin » où l'on est bien, où l'on est autre.

La vie a refait son apparition. [...] Ne s'est-il pas produit en elle un de ces instants divins, et ne continue-t-il pas de se produire, et c'est là la véritable histoire ? Signe après signe, ni bon ni mauvais – simplement des signes. Plénitude de l'amour, plénitude du deuil, plénitude du temps. (*Kah.*, p. 117)

Das Leben ist neu erschienen. [...]. Ereignete sich denn nicht jener eine göttliche Augenblick in ihr, und ereignet sich der nicht immer wieder, und das ist die wahre Geschichte? Zeichen um Zeichen, weder gute, noch schlechte- einfach Zeichen. Fülle der Liebe, Füller der Trauer, Füller der Zeit. (*Kv.*, p. 159)

Il y a peut-être un passé, mais désormais, du point de vue du dit poétique, ce passé est perçu nouvellement, peut-être même est-il une forme de l'avenir (ce qui nous attend). Pour le dire autrement, le temps retrouvé est un temps inventé et mon souvenir n'est jamais aussi prometteur que lorsqu'il m'apparaît sous un jour radicalement nouveau. C'est en ce sens que l'aventure bien qu'ayant eu lieu, bien qu'ayant lieu, ne cesse pas d'arriver. Quelque chose d'elle ne cesse pas de nous attendre et de nous enjoindre à la rejoindre. Et c'est là le véritable sens – en tant que direction et que signification – de l'aventure. Si la quête qui motive l'aventure est souvent le Graal ou un autre objet symbolique – on pourrait penser ici à l'écharpe que la banquière retrouve comme par miracle sur son trajet dans la Sierra de Gredos –, Peter Handke propose un autre but à l'aventure qu'il place avant tout sous le signe d'*Eros*. Cet aspect n'est que très rarement analysé dans la critique handkénne alors qu'il constitue l'horizon même de chacun des textes, et en premier lieu de *La Perte de l'image* et de *Kali*. Cet aspect impose de lire les autres comme des histoires d'amour.

La parole constitutive de l'aventure, celle qui dit l'aventure n'est pas forcément ici celle de celui qui parle et à qui les choses arrivent. Il est celui qui en répond, ce qui d'un point de vue littéraire n'a pas les mêmes conséquences. Pas la peine de dire « je » donc, un « il » conviendra aussi bien. L'essentiel c'est que, du point de l'aventure, la parole poétique soit conçue comme inaugurale. Elle vient après quelque chose, mais de telle sorte que cette chose s'inscrit en elle comme étant nouvelle, de par sa forme et son sens. Tout cela nous ramène aux théories de Heidegger concernant le destin. Dans le § 74 d'*Être et Temps*, le philosophe allemand poursuit son analyse du destin en évoquant notamment la nécessaire co-survenance du destin qui permet notamment de comprendre la fin de *La Perte de l'image* puisque l'aventure dictée par le destin de la banquière semble ne pouvoir s'écrire

et s'achever qu'en lien avec son double qui sort de la nuit et dont elle indissociable ⁹⁷³. Elle compare en effet la relation entre les deux entités à une étoile filante dont chacune constituerait une partie : la tête et la queue. C'est dans un inexaucable qu'il faut trouver la loi de l'aventure, « [n]on parce [que les être] ne désireraient pas obtenir leur objet, mais parce que, comme imaginé et espéré, leur désir a été toujours déjà exaucé. » L'aventure est donc cette recherche sans objet qui se révèle bien plus réelle que si l'on avait trouvé l'objet de la quête parce que cette « recherche-là, c'était celle qu'on entreprenait pour un autre, pour les autres » ⁹⁷⁴.

⁹⁷³ De ce point de vue, il serait sans doute possible d'envisager cette aventure comme une histoire d'amour et d'aventure comme l'illustration de ce que Heidegger appelle la *Dasein* destinal qu'il définit comme un « co-provenir » et une « co-survenance » : « Mais si le *Dasein* destinal comme être-au-monde existe essentiellement dans l'être-avec avec autrui, son provenir est un co-provenir, il est déterminé comme *co-destin*, terme par lequel nous désignons le provenir de la communauté, du peuple. Le co-destin ne se compose pas de destins individuels, pas plus que l'être-l'un-avec-l'autre, ne peut être conçu comme une cosurvenance de plusieurs sujets. Dans l'être-l'un-avec-l'autre dans le même monde et dans la résolution pour des possibilités déterminées, les destins sont d'entrée de jeu déjà guidés. C'est dans la communication qui partage et dans le combat que se libère la puissance du co-destin. », § 74 *d'être et Temps*, p. 290.

⁹⁷⁴ *PI.*, p. 633-634 / *BV.*, p. 758 : « Ein Suchen gab es, wobei das Gesuchte schon gefunden erschien, weit wirklicher und wirksamer, als wäre es wirklich gefunden worden. Und so ein Suchen war das Suchen für jemand anderen und für andere. »

CHAPITRE 7

ÉVENEMENTIALITÉ

La reconfiguration du récit et la reconstruction de l'événement sont indissociables d'un travail sur la temporalité que Peter Handke s'emploie à sortir de ses gonds. Soumis à l'éclatement et à la désarticulation, l'ouverture du temps où passé, présent et futur élaborent de nouvelles relations, vise l'expression d'une autre temporalité propre à l'épos. Il ne faut pas oublier en effet que Peter Handke « [entrevoyait] comme but suprême » d'écrire une « épopée faite de haïkus mais qu'on ne remarquerait nullement en tant qu'objets isolés, sans action, sans intrigue, sans drame et qui pourtant raconterait »⁹⁷⁵, traduisant son aspiration à retrouver un autre temps, ce temps originaire de la « longue durée » qui motive également la quête de la banquière. Cette notion empruntée à Fernand Braudel détermine le régime temporel des œuvres handkéennes. En effet, exposé pour la première fois dans sa thèse sur *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* puis développé dans l'article « La longue durée », l'historien français introduit une approche nouvelle des faits historiques grâce à ce concept. À côté de l'histoire traditionnelle (c'est l'histoire dite événementielle, condamnée par l'école des Annales) « à oscillations brèves, rapides, nerveuses »⁹⁷⁶ et de l'histoire cyclique et conjoncturelle (histoire économique et sociale) caractérisée par des phases lentes, il déplace son attention vers une histoire quasi immobile qui s'intéresse aux phénomènes extrêmement longs (évolution des paysages, histoire de l'homme dans ses rapports avec le milieu).

L'analyse de l'aventure s'est achevée sur une profonde crise du temps qui accentue l'ouverture des strates temporelles pratiquée par l'art combinatoire. En passant du jeu comme principe ludique de manipulation des objets au jeu compris au sens de vide, de vacance, le temps a perdu son uni-directionnalité au profit d'un éclatement et d'une

⁹⁷⁵ Peter Handke, *L'Histoire du crayon*, trad. Georges. Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1987, p. 57 / *Geschichte des Bleistifts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985 : « Ein Epos aus Haikus, die sich dabei aber keinesfalls als sozle Einzeldinge bemerkbar machen, ohne Handlung, ohne Intrigue, ohne Dramatik, und doch erzählend: das schwebt mir vor als das Höchste. »

⁹⁷⁶ Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1984 p. 12.

configuration anachronique et polyrythmique. Plutôt que le signe d'un échec, cette pratique est avant tout la réponse proposée par Peter Handke aux écrits journalistiques ou produits par les médias en général qui scellent la fin de l'art de raconter, de toute expérience et consacrent le triomphe du présent. Encore faut-il préciser ce que l'on entend derrière ce présent. De ce point de vue, nous venons de voir que l'aventure ouvrait de nouvelles perspectives et représentait une alternative permettant de retrouver, par d'autres chemins, les voies de l'épopée, des enchantements et de la chevalerie.

La mention de ce concept prolonge donc les réflexions de l'auteur sur la temporalité en lui fournissant une profondeur et une visée supplémentaires. L'intérêt que manifeste Peter Handke pour l'épique à partir de *Mon Année dans la baie de personne* débouche sur un double processus que nous proposons d'analyser sous les angles suivants : Peter Handke recourt aux procédés de l'*épos* et à l'art du conteur afin de recréer la durée, autrement dit afin de retrouver et d'exprimer dans et par l'écriture l'écoulement du temps dans toute sa dimension aspectuelle. Retrouver le flux héraclitéen des choses, tel est l'enjeu premier de cet art du conteur qui se double inévitablement d'une fonction de chroniqueur. Le temps géologique qui se donne à lire dans le paysage notamment rompt avec les représentations traditionnelles (positivistes et matérialistes) de l'histoire. L'ouverture de la mémoire qui laisse résonner « l'écho de l'immémorial »⁹⁷⁷ ainsi que le télescopage des temps ouvre alors sur une contre-histoire, individuelle et collective, dont le contenu de vérité s'évalue désormais à partir de nouveaux critères. Avant de nous intéresser aux modalités proprement handkéennes de ce nouveau régime temporel, il conviendra de replacer ces œuvres dans un contexte historiographique plus large qui permettra d'expliquer plus précisément les nouvelles représentations du temps ainsi que les nouvelles manières d'opérer le travail de mémoire.

1. Vers une nouvelle histoire

a. Nouveaux régimes d'historicité

L'aventure se caractérise donc par une temporalité qui se définit comme un présent de l'imminence que l'on pourrait aussi considérer comme un présent de *futurition* propre

⁹⁷⁷ Bernard Baas, *L'écho de l'immémorial : Lacoue-Labarthe*, Paris, Hermann, 2016.

l'être aventurier. Les personnages que nous avons désignés comme des êtres-en-projet brouillent les lignes temporelles dont les effets atteignent également la ligne du passé. À travers ces nouvelles configurations temporelles, Peter Handke apporte un élément de réponse à la question que se pose Jean-François Hamel : « comment raconter [dans les sociétés dissociées] l'histoire sans oblitérer la mémoire du présent comme lieu d'inscription de soi et de 'institution de la communauté, comme espace d'initiative et d'action ? »⁹⁷⁸ L'une des clés à cette situation apparemment aporétique, se trouve entre les mains de l'aventurier. L'autre est entre celle de l'archéologue-arpenteur pourrait-on dire. En effet, le présent ne s'effrange pas seulement en direction du futur, mais également en direction du passé car, comme l'explique Régine Robin, « le présent n'est pas un temps homogène, mais une articulation grinçante de temporalités différentes, homogènes, polyrythmiques. »⁹⁷⁹ Nous nous intéresserons donc au fonctionnement de la mémoire tel qu'il est mis en place par l'auteur et décrit par Olivier Laurent en ces termes :

Le fonctionnement de la mémoire est décidément paradoxal, dans la mesure où le processus même de mémorisation est directement lié à l'oubli, à la disparition : en fait, nous voyons bien désormais que la pérennité du souvenir repose sur l'absence de ce qui n'a pas été enregistré ; fondamentalement la mémoire n'existe que par le manque du passé qui a été perdu. Aussi, pour qu'une histoire quelconque s'inscrive dans la matière, il faut que quelque chose se répète toujours au même endroit [...]. Pour que l'histoire interne de ce cimetière nous apparaisse, il faut qu'on y ait répété, à différents moments du temps et sous des formes à la fois semblables et uniques, la même déposition du mort en terre⁹⁸⁰.

La spectralité du passé dans les récits du corpus est donc liée à la nécessité de rétablir la justice tout en manifestant une crise temporelle. Ce qui se situe au cœur de nos œuvres et de la question de l'événementialité du récit, c'est la possibilité d'articuler passé, présent et futur. L'aventure, outre les sinuosités des parcours, met en scène un être en projet en qui se cristallisent la multidirectionnalité à la fois du temps et du récit. La ligne brisée des récits fragmentaires s'explique donc non seulement par les interférences vocales qui troublent la cohérence des propos et de l'énonciation des voix, mais également par un télescopage temporel qui exécute un rythme asynchrone, fait de retards, d'anticipations et de « faux mouvements »⁹⁸¹.

⁹⁷⁸ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, p. 23.

⁹⁷⁹ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 37.

⁹⁸⁰ Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps : mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008, pp. 200-201.

⁹⁸¹ Le film *Falsche Bewegung* pour lequel Peter Handke a écrit le scénario illustre parfaitement cet aspect.

Profondément burlesque de ce point de vue, les trajectoires des personnages tracent des lignes temporelles isolées qui renouvellent les rapports entre les différentes tensions temporelles. L'« impasse temporelle » dans laquelle se trouve Don Juan s'explique donc par le lieu qu'il occupe entre plusieurs temporalités, entre plusieurs rythmes qui l'empêchent d'être pleinement maître de son temps comme peut l'être parfois la banquière dans *La Perte de l'image*. Les rares moments où le personnage mythique semble retrouver un temps qui lui soit propre, c'est avec certaines femmes. Il retrouve alors le « sens du temps » (*Zeitsinn*) qui lui permet de régler ses pas sur ceux de la femme avec laquelle il se trouve⁹⁸². Marchant à reculons comme tous les personnages à un moment de leur histoire, il est en réalité prisonnier d'une réalité qui ne s'éprouve que dans le présent, mais un présent condamné à l'absence de sens. La polyrythmie des personnages illustre parfaitement le nouveau régime d'historicité tel que François Hartog l'a développé à la suite des réflexions de Hannah Arendt dans *La Crise de la culture*⁹⁸³. Partant de l'idée énoncée par la philosophe allemande que les camps d'extermination marquent la fin de l'histoire et de son discours ininterrompu, François Hartog forge la notion de « régime d'historicité » pour mettre en avant dans les sociétés contemporaines, une inflation du présent qui accentue les « moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur. »⁹⁸⁴ Il constate une inflation permanente du présent tout au long du XX^e siècle, qui, « au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. »⁹⁸⁵ Ainsi, le « régime moderne d'historicité » que l'historien fait aller de la Révolution française à 1989 se caractérise par la pensée de l'avenir, nommé « futurisme » et par l'inflation du présent, qui se regarde déjà comme passé possible. Le « présentisme » en tant qu'omniprésence du présent marque donc, selon François Hartog, la fin présumée du « régime moderne d'historicité »⁹⁸⁶.

Celle-ci implique aussi, en suivant les analyses de Reinhart Koselleck⁹⁸⁷, une distance toujours plus accrue entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente qui crée le temps historique au point de menacer de rompre :

⁹⁸² *DJr.*, p. 95 : « Elle et lui auraient un sens du temps en parfait accord. » / *DJe.*, p. 89 : « Sie und er hätten einen vollkommen übereinstimmenden Zeitsinn. »

⁹⁸³ François Hartog, *Régimes d'historicité*.

⁹⁸⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁹⁸⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁹⁸⁶ « Aujourd'hui la lumière est produite par le présent lui-même, et lui seul. En ce sens [...], il n'y a plus ni passé ni futur, ni temps historique, s'il est vrai que le temps historique moderne s'est trouvé mis en mouvement par la tension créée entre champ d'expérience et horizon d'attente. », François Hartog, *Régimes d'historicité*, p. 217.

⁹⁸⁷ Reinhart Koselleck, *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Sabina Loriga, Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock-Demarle, Paris, Éditions EHESS, 2016.

De sorte que l'engendrement du temps historique semble comme suspendu. D'où peut-être cette expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré tout à produire pour lui-même son propre temps historique. Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot. Convient-il alors de parler de fin ou de sortie des temps modernes, c'est-à-dire de cette structure temporelle particulière ou du régime moderne d'historicité ? Nous n'en savons rien encore. De crise sûrement. C'est ce moment et cette expérience contemporaine du temps que je désigne comme présentisme ⁹⁸⁸.

Le temps historique est marqué, selon Reinhart Kosseleck, par une tension entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente. Celle-ci, dans les sociétés actuelles, plus précisément depuis le XVIII^e siècle, voit l'écart entre les deux champs s'accroître jusqu'à se rompre, ainsi que le diagnostique François Hartog dans ses travaux. Cette rupture se manifeste par une domination du temps présent qu'il faut bien distinguer des autres valences qu'on peut lui attribuer. Ainsi se caractérise-t-il par la domination d'un présent perpétuel dont le poids tend aussi bien étouffer le passé qu'à opacifier le futur. Pour sauver la mémoire, Peter Handke s'efforce de retendre le présent dans plusieurs directions, comme l'y invite François Hartog :

[...] le présent s'est *étendu* tant en direction du futur que du passé. Vers le futur : par les dispositifs de la précaution et de la responsabilité, par la prise en compte de l'irréparable et de l'irréversible, par le recours à la notion de patrimoine et à celle de dette, qui réunit et donne sens à l'ensemble. Vers le passé : par la mobilisation de dispositifs analogues. La responsabilité et le devoir de mémoire, la patrimonialisation, l'imprescriptible, la dette déjà. Formulé à partir du présent et pesant sur lui, ce double endettement, tant en direction du passé que du futur, marque l'expérience contemporaine du présent ⁹⁸⁹.

Face à la domination du présent et de l'hypermnésie, Peter Handke propose un modèle épique qui rejoint une pragmatique narrative complexe. Il s'agit de marcher à reculons avec ses personnages et d'imprimer au monde et aux être le rythme de la lenteur. Plutôt que de sacrifier à une mémoire qui entend tout sauver de la perte, il esquisse dans ces textes un modèle qui redonne droit de cité aux morts. Cet aspect, que nous avons déjà analysé dans la première partie, s'accompagne d'une démarche d'écriture qui entend acter la perte des choses, leur lente érosion jusqu'à leur disparition. En d'autres termes, cela reviendrait à prendre la mesure de la perte irrémédiable qui frappe l'expérience du temps, de l'histoire et de l'écriture.

L'auteur autrichien rejoint d'une certaine manière le projet esquissé par Giorgio Agamben qui prône le paradigme d'une mémoire de l'oubli. Une telle exigence ne concerne

⁹⁸⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité*, p. 28.

⁹⁸⁹ *Ibidem*, p. 216.

cependant pas simplement un contenu mémoriel qu'il s'agirait de préserver, mais l'oubli lui-même, qu'il faudrait rappeler à la mémoire :

Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable. De là, l'insuffisance de toute relation à l'oublié qui chercherait simplement à le renvoyer à la mémoire, à l'inscrire dans les archives ou les monuments de l'histoire, - ou à la limite, à construire pour celle-ci une autre tradition, et une autre histoire, celle des opprimés et des vaincus, qui s'écrit avec des instruments différents de ceux qui sont employés par l'histoire dominante, mais qui ne diffère pas substantiellement d'elle. Contre cette confusion, il faut rappeler que la tradition de l'inoubliable n'est précisément pas une tradition – elle est bien plutôt ce qui marque toutes les traditions d'un sceau d'infamie ou de gloire, et parfois les deux à la fois ⁹⁹⁰.

La démarche visant à raconter, pour reprendre le titre de Pierre Michon des « vies minuscules », renvoie à un art de la mémoire et de l'oubli qui ne correspond ni à l'oubli actif de Nietzsche ⁹⁹¹, ni à la mémoire inconsciente de Freud ⁹⁹², mais à une éthique du souvenir qui prend acte et affronte l'irréparabilité de la mort et l'impuissance ontologique du langage à ressusciter les êtres. Nous retrouvons alors à nouveau le régime spectral qui structure désormais le système temporel des textes :

La métaphore fantomale illustre l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé, malgré l'érosion d'une mémoire partagée, ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure asymptotique ⁹⁹³.

Replacer les textes du corpus dans ce contexte est donc nécessaire pour mettre au jour les implications que peut avoir une spectralité qui ne désigne plus seulement le régime ontologique des personnages et du sujet d'écriture, mais aussi une poétique en tant qu'elle englobe un certain nombre de procédés structurant en profondeur les récits. Ce travail préalable révèle alors un temps plus dynamique qui donnerait alors lieu à « un prolifique déploiement du temps, rendant alors à chaque instant perdu, à chaque mémoire occultée, à chaque objet désagrégé la dimension de leur négativité, de leur absence même. » ⁹⁹⁴

⁹⁹⁰ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. Judith Revel, Paris, Payot & Rivages, 2004, p. 69.

⁹⁹¹ Qui renverrait au processus de refoulement.

⁹⁹² L'homme historique doit retrouver « la faculté d'oubli. L'oubli n'est pas seulement une *vis inertiae*, comme le croient les esprits superficiels ; c'est bien plutôt un pouvoir actif, une faculté d'inhibition positive au sens le plus strict du mot », Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, vol. 2, p. 789.

⁹⁹³ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 231.

⁹⁹⁴ *Ibidem*

b. Les récits de rêve

Dans les récits étudiés, le rêve, qui tend à gommer l'opposition réel vs irréel, est presque toujours en rapport avec l'Histoire (comme, du reste, les éléments surnaturels que nous avons précédemment évoqués). Or les spécificités du rêve et d'autres manifestations de l'inconscient, comme la rêverie ou l'hallucination, sont étroitement liées d'une part à l'oubli, d'autre part aux difficultés de raconter, spécificités qui sont également, nous l'avons observé, celles de l'écriture de l'Histoire ou du témoignage. La remarque qui suit, tirée de l'ouvrage de Jean-Daniel Gollut est, dans ce cadre, utile :

Le récit de rêve est d'abord un récit menacé, anémié, continuellement poursuivi par le risque de son extinction. Rescapé de l'oubli, il en garde une prédisposition chronique à l'effacement. On ne saisira le caractère propre du récit de rêve que si l'on ne perd pas de vue cette contingence radicale ⁹⁹⁵.

En effet, le travail conjugué du rêve et de l'épique permet de reconstruire l'événement entendu ici dans un sens qui dépasse la phénoménologie de la responsabilité pour désigner plus largement une expérience historique. L'utilisation d'une démarche heuristique ouvrant sur la refondation du récit épique, permet de concevoir une mémoire pluridirectionnelle qui cherche autant le souffle d'un avenir dans le passé que les fruits de germes lointains dans le déploiement de l'actualité :

Le futur n'a pas d'ancrage plus solide que le passé car le passé est le seul avenir que nous connaissions ; le passé est la seule preuve que nous ayons que le futur a, en effet, existé. [...] Et nous ne devons pas séparer ce que nous sommes capables d'imaginer de ce que nous sommes capables de nous remémorer. Se remémorer le futur et imaginer le passé : j'ai la conviction que telle est la véritable articulation du temps tel qu'il est vécu, inévitablement, dans le présent ⁹⁹⁶.

Face au déficit et à la chute de l'expérience, il subsiste malgré tout des alternatives permettant de reconstruire l'événement, le temps et l'expérience. Ces solutions diffèrent cependant des pistes proposées par Ricoeur dont les théories restent arrimées à un principe de cohérence et de linéarité. La réponse proposée par Paul Ricoeur est insuffisante puisqu'elle entend résoudre la crise de l'art de raconter, sans proposer de nouveaux moyens. Or, pour envisager une véritable alternative viable et opératoire, il faut bien plutôt forger de nouveaux outils et surtout une autre conception de la littérature et du récit, plus en adéquation avec la nouvelle conception de l'histoire qui s'esquisse. Le principal

⁹⁹⁵ Jean Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 169.

⁹⁹⁶ Carlos Funestes, « La mémoire du futur », *L'Écrit du temps*, n° 10, 1985, p. 95.

reproche que l'on puisse adresser au philosophe français, c'est de ne pas avoir tiré tous les enseignements de la crise de l'expérience et du récit qu'il diagnostique. En effet, il faut trouver de nouvelles voies pour le récit et un art de conter qui menace de disparaître dans une société dominée par le présent qui supprime toute possibilité de transmettre une expérience humaine ainsi que toute possibilité de connaissance effective de soi et du monde. Le monde évoluerait alors dans un perpétuel à-présent, dépourvu de toute inscription dans le temps et l'histoire, autrement que dans une temporalité sans mémoire ni devenir. Nietzsche déjà nous mettait en garde contre ce « temps sans but » sous lequel nous vivons : « Le monde persiste ; il n'est rien qui devienne, rien qui passe. Ou mieux : il devient, il passe, mais il n'a jamais commencé à devenir ni ne cessera de passer. Il se *conserve* dans les deux processus. »⁹⁹⁷

Il nous faut nous arrêter quelque peu aux remarques de Nietzsche sur cette notion de « retour du temps », qu'il est un des premiers à formuler aussi distinctement, sous le terme d'*éternel retour*. Comme le rappelle Giorgio Agamben⁹⁹⁸, cette notion nietzschéenne d'« éternel retour du même » ne désigne pas la simple reproduction à l'identique d'événements passés. Ce qui se réitère, c'est bien plutôt la *ressemblance* de phénomènes lorsque ceux-ci se sont produits dans le passé, se produisent dans le présent, ou sont destinés à se produire dans le futur. Il faut d'ailleurs préciser que, outre le rôle primordial accordé à la ressemblance formelle de ces événements dans le processus, Nietzsche insiste sur le processus de répétition, c'est-à-dire sur la puissance de répétition par laquelle viennent à coexister passé, présent et futur et qui constitue selon lui l'origine de toute temporalité. De cela, nous souhaitons retenir que le temps se définit essentiellement comme passage. Ce qui rejoindrait une analyse bergsonienne du temps dans la mesure où, celui-ci n'existerait véritablement qu'en tant qu'il serait transition de sorte que le passé prendrait forme de l'intérieur même du présent. Cette démarche se rapproche fortement de la méthode heuristique de l'archéologie qui propose de reconquérir une lisibilité du réel. Celle-ci ouvrirait alors le regard sur le mouvement aspectuel du devenir qui anime les choses et les êtres. Cet aspect explique la place importante accordée à la cueillette dans les textes du corpus qui en plus de réauratiser le quotidien comme nous l'avons déjà vu, participe pleinement de la démarche épique de l'auteur. De la même manière que la « longue durée » se donne à lire dans les strates géologiques des paysages,

⁹⁹⁷Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour, 1880-1888*, trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003, p. 93.

⁹⁹⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, p. 8 et suiv.

l'érosion du temps laisse sa marque sur de menus objets qui témoignent eux aussi d'une temporalité aspectuelle :

Nous voyons bien que, dans notre présent matériel, les créations matérielles n'existent en quelque sorte que comme « choses vieillissantes », ou encore comme « accumulation de ruines », pour reprendre la fameuse image de Benjamin. C'est pourquoi la matérialité de notre présent est en quelque sorte intimement *tissée de passé*. Il s'ensuit que, contrairement à la perception historiciste classique, le passé n'est pas ce qui s'oppose au présent, dans la mesure où celui-ci serait situé ailleurs, en arrière du présent. À l'inverse, le passé est l'épaisseur même du présent, en même temps qu'il est, dans le présent, le germe possible de ce qui va devenir, comme la trace de ce qui a été et qui persiste à survivre [...] ⁹⁹⁹.

L'histoire ne peut plus s'incarner en une succession de périodes chronologiques, ou de temporalités spécifiques, mais elle apparaît désormais fondamentalement dynamique, dans la mesure où elle se développe dans un temps radicalement différent de celui de l'histoire conventionnelle. L'enjeu principal des écrits handkéens consiste donc à restituer à la littérature la capacité de raconter et de transmettre une expérience. Cette démarche représente pour l'auteur la solution aux catastrophes répétées du XX^e siècle qui ont entériné la fin de l'art de raconter.

2. Recréer la durée

Il faut préciser d'emblée que le concept de durée chez Handke doit être étroitement articulé à la notion de jeu comme l'a montré le chapitre précédent. En effet, la temporalité est le produit d'une combinaison qui modifie les rapports entre passé, présent et futur, régis habituellement selon une logique unidirectionnelle et téléologique. Aussi la durée ne peut-elle s'exprimer en dehors du cadre ludique puisque, comme nous l'apprend Héraclite, « [le] temps est un enfant qui s'amuse, il joue au tric-trac. À l'enfant, la royauté. » ¹⁰⁰⁰ Le jeu chez Héraclite renvoie à maints aspects de l'art combinatoire chez Peter Handke. Outre la dimension aléatoire et contingente propre au jeu de hasard, la référence au tric-trac reposant sur l'habileté à discerner et mettre en place une multitude de combinaisons possibles, renvoie à cette pensée du signifier qui ne vise « ni à cacher ni à révéler, mais à signifier la jointure même » ¹⁰⁰¹. En plus de l'énonciation philosophique qu'elle permet de mettre en

⁹⁹⁹ Olivier Laurent, *Le Sombre abîme*, p. 31.

¹⁰⁰⁰ *Les Présocratiques*, Fragment B 52, trad. Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1988, p. 158.

¹⁰⁰¹ Agamben, *Stanze*, p. 232.

place, l'usage de ces « oxymorons où les termes opposés ne s'excluent pas »¹⁰⁰² permet de dévoiler l'« invisible point de contact » entre les contraires. Le temps est Jeu parce qu'il distribue les éléments, en l'occurrence ici les événements qui constituent le récit.

L'Aiôn, c'est le joueur ou le jeu. Hasard insufflé et ramifié. C'est lui, le lancer unique dont tous les coups se distinguent en qualité. Il joue ou se joue sur deux tables au moins, à la charnière des deux tables. Là il trace sa ligne droite, bissectrice. Il recueille et répartit sur tout son long les singularités correspondant aux deux. L'Aiôn est exactement la frontière des deux, la ligne droite qui les sépare, mais également surface plane qui les articule, vitre ou glace impénétrable¹⁰⁰³.

Ce temps de l'*aion* est celui qui correspond le plus au temps de l'aventure puisque « [l']*Aiôn*, c'est la ligne droite que trace le point aléatoire » et sur laquelle « les points singuliers de chaque événement se distribuent. »¹⁰⁰⁴

a. Démarche archéologique

Il a donc fallu recourir à la méthode archéologique pour mettre à jour ce qui est « [tapi] dans l'épaisseur du temps qui se déploie imperceptiblement dans l'accumulation des objets regroupés sur plusieurs générations, un autre cycle¹⁰⁰⁵ » dont l'oubli est la partie constitutive puisqu'il

permet le déploiement de cette histoire de la longue durée, une histoire située au-delà de l'échelle des nos propres vies et dont le sens ne prend forme que dans une durée sur laquelle nous n'avons pas prise. Sans jamais s'arrêter, l'oubli qui travaille ces restes est comme une érosion irrépressible minant inéluctablement toute signification, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que des débris désincarnés¹⁰⁰⁶.

Car l'oubli est un produit du changement, de la vie de ces assemblages qui, en s'augmentant de nouveaux objets, de nouvelles créations matérielles, se transforment sous l'effet de nouveaux réseaux de significations se substituant aux précédents. Plus le présent continue d'augmenter de sa masse le passé, et plus le passé lui-même devient conjectural, matière à hypothèses¹⁰⁰⁷. Le regard de l'étranger devient alors la mise en œuvre d'une vérité qui se manifeste dans la narration par sa puissance disruptive. Cette vérité qui fait effraction sous la forme d'images de ruines, de traces n'est saisissable que par une éthique du regard,

¹⁰⁰² *Ibidem*.

¹⁰⁰³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 81.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰⁰⁵ Olivier Laurent, *Le Sombre abîme*, pp. 28-29.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*.

éthique sceptique qui se confond avec un mode heuristique d'approche du réel et une capacité à lire le paysage. Nous voyons ici l'œuvre d'un dévoilement, le développement d'un temps fondamentalement différent qui révèle l'existence de strates très anciennes qui ne sont cependant visibles que pour l'œil aiguisé de l'archéologue attentif aux menus détails. La littérature se transforme en démarche heuristique d'exploration du réel mise en œuvre par le regard de l'archéologue. Le personnage se fait chasseur et chiffonnier, traquant dans le paysage les signes, en même temps que le roman se fait œuvre-trace, seule manière pour elle de répondre à l'injonction éthique lancée par les échos de ses présences spectrales exhumées du passé et synonyme d'ouverture du texte. C'est alors que

sont ouverts et s'ouvrent sans cesse à nous, des mondes qui appartiennent aussi à la nature, mais qui ne sont pas visibles pour tout le monde, qui ne le sont peut-être vraiment que pour les enfants, les fous et les primitifs. Je pense par exemple au royaume de ceux qui ne sont pas nés ou qui sont morts, au royaume de ce qui peut venir, de ce qui aspire à venir, mais qui ne viendra pas nécessairement : un monde intermédiaire, un entre-monde ¹⁰⁰⁸.

La seule lisibilité du réel ne suffit pas et doit se doubler d'une capacité à décrire le réel. Encore faut-il préciser que Peter Handke réserve une fonction toute particulière à la description qui consiste moins à reproduire mimétiquement et de manière réaliste le paysage ou les objets qu'à les « paraphraser ». Derrière ce procédé se cache moins la volonté de recouvrir la réalité de signes qui la voilerait au regard et la priverait de tout sens qu'à tracer par et dans l'écriture un mouvement de rotation autour de l'objet. Il faut donner ici toute son importance au préfixe allemand « *um-* » qui, en plus d'imposer une forme à l'écriture, en assure toute la processualité. La durée ne s'acquiert et ne s'exprime que dans le mouvement performatif de l'écriture. Ce principe de la *Umschreibung* a été repris par Louis Marin notamment qui s'appuie sur les réflexions d'Érasme pour valoriser l'énergie qui meut la description. Il rejoint par ce biais la conception de l'écriture proposée par Érasme qui, dans *De duplici copia verborum et rerum*, « la nommera du mot grec *energeia* dont les équivalents latins sont *evidentia* et *illustratio*, la description-*energeia* » ¹⁰⁰⁹, désignant par cette formule « l'évocation d'une scène visuelle avec tous ses détails et toutes ses couleurs "comme si le lecteur était présent comme spectateur" » ¹⁰¹⁰. Le sémiologue français y voit là l'une des fonctions du langage consistant à « déployer au regard un

¹⁰⁰⁸ Paul Klee, *Souvenirs*, cité dans Lyotard, *Discours et figure*, 1971, p. 224.

¹⁰⁰⁹ Louis Marin, *De la représentation*, p. 37.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

paysage verbal de choses-objets de langage, selon la belle expression de Terence Cave »¹⁰¹¹, avant de citer plus abondamment Erasme

Il y a *energeia*, description réussie quand on ne se borne pas à expliquer une chose, mais quand on la donne à voir comme si elle était peinte avec ses couleurs dans un tableau de telle façon qu'il semble que nous avons ait une peinture et non un récit et que le lecteur ne la lit mais la voit. Pour réussir il faut mentalement *lustrare* [tourner autour, parcourir des yeux, faire le tour de] la chose tout entière dans toutes ses circonstances et examiner principalement son aspect général (*facies*). C'est alors que nous devons la représenter avec les mots et les figures convenables si bien qu'elle devient au lecteur aussi claire que possible¹⁰¹².

Il faut noter ici tout le paradoxe de cette idée la description consiste moins à représenter ce qui est vu, qu'à « faire voir » et donc à montrer. Les différents procédés rhétoriques listés ensuite par Louis Marin tels que la *mimesis*, l'hypotypose, l'*ekphrasis*, l'*enargeia*, l'*evidentia*, l'*illustratio*, la *demonstratio* et la *descriptio* sont autant de notions qui « modulent diversement le sens dans lequel les choses doivent venir habiter les mots, doivent devenir présentes et évidentes dans la surface verbale. »¹⁰¹³

Tourner autour de l'image revient alors à la montrer, plus précisément à montrer la force temporelle qui meut son devenir aspectuel.

Comment le passé peut-il se constituer dans le temps ? Comment le présent peut-il passer ? Jamais l'instant qui passe ne pourrait passer s'il n'était déjà passé en même temps que présent, encore à venir en même temps que présent. Si le présent ne passait pas par lui-même, s'il fallait attendre un nouveau présent pour que celui-ci devint passé, jamais le passé en général ne se constituerait dans le temps, ni ce présent ne passerait : nous ne pouvons pas attendre, il faut que l'instant soit à la fois présent et passé, présent à venir, pour qu'il passe [...]. Il faut que le présent coexiste avec soi comme passé et comme à venir. Le rapport synthétique de l'instant avec soi comme présent, passé et à venir, fonde son rapport avec les autres instants. L'éternel retour est donc réponse au problème du *passage*. En ce sens, il ne doit pas être interprété comme le retour de quelque chose qui est, qui est un ou qui est le même. Dans l'expression *éternel retour*, nous faisons un contresens quand nous comprenons : retour du même. Ce n'est pas l'être qui revient, mais le revenir lui-même constitue l'être en tant qu'il s'affirme du devenir et de ce qui passe. Ce n'est pas l'un qui revient, mais le revenir lui-même est l'un qui s'affirme du divers ou du multiple¹⁰¹⁴.

Nous avons interrogé la tension qui *travaille* le « présent » de l'image, et semble la porter parfois aux frontières de l'*achronie*, notamment dans l'œuvre de Peter Handke où cette tension s'exprime à travers l'évocation d'un *nunc stans*, d'un éternel présent. Le présent

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰¹² *Ibidem*.

¹⁰¹³ *Ibidem*.

¹⁰¹⁴ Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, pp. 54-55.

« pur » incarné par l'idiot ¹⁰¹⁵ est « un temps plus grand » que le simple présent. En lui se mêlent « d'autres temps » qui seuls lui confèrent sa « plénitude » – *die Fülle der Gegenwart* ¹⁰¹⁶. Le temps de « maintenant » (*Jetztzeit*) n'est pas défini par sa seule discontinuité : ce « présent » est un temps qualitativement différent, qui rompt avec le temps homogène et vide de la chronologie, un temps « plein » caractérisé par la rencontre du plus « moderne » et du plus « ancien ». Dans *La Perte de l'image*, l'épisode clé de la soirée dans la « tente-auberge » de Pedrada, le Milano Real II, met en évidence la « frontière temporelle » qui seule caractérise « cette grande présence (“sans aucun doute la plus grande qui soit”) » ¹⁰¹⁷.

Cette « articulation » de « temporalités différentes » est figurée dans chaque objet, dans chaque ustensile ou matériau de l'auberge. Les chambres individuelles sont des tentes dont le tissu a « quelque chose d'un rapiécage, même si l'on n'apercevait pas la moindre couture : au toucher, on avait l'impression que c'était du brocart, tantôt de la jute, tantôt de la soie, tantôt une quelconque fibre synthétique, ou bien encore, tout simplement, du plastique ¹⁰¹⁸ ». Sont ainsi « cousus » ensemble le « brocart », tissu ancien, rare et précieux, et le plastique, matériau synthétique et artificiel, emblématique de la consommation de masse. Les plats sont apportés sur « une desserte roulante semblable à celles qui, jadis [...] étaient utilisées dans les hôtels et les restaurants des pays communistes », et dont le bruit, « surgi des profondeurs du passé », résonne étrangement aux oreilles des convives. Les cuillères, les fourchettes, les couteaux sont « en argent lourd, comme sortis à l'instant d'un très vieux coffre », alors que les gobelets sont « en carton », et les assiettes « de simples éclats d'argile réunis par des fils de fer » ¹⁰¹⁹. Le mobilier est tout aussi dépareillé : « la grande table » n'est « pas d'une seule pièce », mais faite de « plusieurs tables de hauteurs et de largeurs différentes » auxquelles s'ajoutent « une simple planche et même un toit de

¹⁰¹⁵ *PI.*, p. 190 : « l'idiot [...] est bien au-dessus de tout ce qui, sottement, nous tourmente : le manque de durée, la fuite irréversible du temps ; il est le présent incarné » / *BV.*, p. 222 : « [Der Idiot] hockt [...] über all unsere dummen Gedanken an Mangelnde Dauer, Vergänglichkeit und Unwiederbringlichkeit; die Gegenwart höchstselbst. »

¹⁰¹⁶ *PI.*, p. 53 / *BV.*, p. 56.

¹⁰¹⁷ *PI.*, p. 339 / *BV.*, p. 396 : « [...] eine [...] große Gegenwart, “ohne jeden Zweifel die größtmögliche”. »

¹⁰¹⁸ *PI.*, p. 330 / *BV.*, p. 385 : « [Der Stoff hatte] etwas von einem Flickwerk, wenn auch ohne ertastbare Nahtstellen; fühlte sich an der einen Stelle nach Brokat an, an der nächsten nach Jute, an der dritten nach Seide, und an wieder einer eher nach Kunstfaser, zwischendurch auch nach notdürftig da eingesetztem Plastik ».

¹⁰¹⁹ *BV.*, p. 392 / *PI.*, p. 336 : « [...] deren Löffel, Gabel, Messer waren schweres Silber, wie gerade aus einer alten Truhe geschöpft, als Teller dagegen dienten mit Drähten zusammengehaltene Tonscherben, und zum Trinken [...] hatten [sie] [...] einen Pappbecher ».

voiture démonté¹⁰²⁰ ». Mais ce sont surtout les convives qui incarnent au Milano Real II l'élargissement du présent à travers la conjonction anachronique de temporalités hétérogènes :

[...] [sie] saßen da wie an einer Zeitgrenze, einerseits klar in der Jetztzeit, und andererseits, im nächsten Augenblick und Atemzug womöglich noch klarer und schärfer in einer hinter einem rucks aufgezogenen Vorhang befindlichen zweiten Epoche, keiner vergangenen, keiner historischen, keiner auch der Gegenwart widersprechenden oder bloß dahergeträumten : nein, einer so unbestimmten wie unbestimmbaren, einer zu der jetzigen noch zusätzlichen, diese nach Möglichkeit erweiternden und umso realeren oder faßbareren Gegenwart.

[...] ils paraissaient tous situés sur une frontière temporelle : à l'évidence, ils étaient bien de leur époque, sans la moindre ambiguïté possible, mais en même temps, l'instant et la respiration d'après, ils semblaient plus nettement, plus distinctement encore d'une autre époque, une époque fondamentalement différente, qu'un rideau brusquement tiré venait de dévoiler ; et pas une époque passée, qui appartiendrait déjà à l'Histoire, ni une époque qui prendrait le contre-pied de la nôtre, ou serait simplement rêvée, non, mais une époque indécise, impossible à déterminer, qui complétait l'époque actuelle, l'élargissait au besoin, et, en ce sens, était infiniment plus présente, plus réelle, plus palpable que celle-ci¹⁰²¹.

Cette « époque », qui n'appartient pas à « l'Histoire », semble renvoyer à quelque lointain immémorial ou archaïque. Un jeune couple, avec un nourrisson, incarne le brouillage des frontières temporelles entre le proche et le lointain, l'antique et le moderne :

Au premier regard, ils paraissaient bien de leur époque, avec les cheveux coupés très courts – mèches jaunes et vertes pour elle, bleues et gris argent pour lui – et leur petit anneau d'aluminium à l'oreille. Mais au second regard, ce couple en apparence si moderne paraissait reculer, s'éloigner, à la fois lointain et subitement très proche – « impression que les images artificielles et virtuelles, trompeuses, ne rendent qu'imparfaitement » –, et il acquérait alors pour ainsi dire (« barre ce pour ainsi dire !») son surcroît de présence : le garçon et la jeune fille étaient tout à coup incomparablement plus présents que toutes choses alentours, et surtout, leur image s'imprimait beaucoup plus profondément dans l'esprit, « et cette image, tu peux me croire, était beaucoup plus persistante que n'importe quelle image virtuelle ! » (*PI.*, pp. 338-339)

[...] auch ganz wie von heute, sie mit gelben und grünen, er mit blauen und silbernen Streifen im gleichermaßen kurzgestutzten Haar, beide mit dem wie identischen einzelnen winzkleinen Ohring, aus Aluminium oder aus sonstwas – und mit dem Folgeblick bekam dieses so gegenwärtige Paar, indem es gleichsam (« das "gleichsam" streichen ! ») in die Weite und Tiefe rückte, weg vom Blick und im selben Moment ihm unversehens nah – « wie das die künstlichen und virtuellen Bilder nur schwach und trügerisch simulieren können » –, seine zusätzliche Gegenwart, unvergleichlich stärker und vor allem nachhaltiger als die erwähnten anderen Gegenwarten, welche dabei unbeschadet sich weiter sehen ließen, « und die Nachhaltigkeit dieses Bilds jetzt im

¹⁰²⁰ *PI.*, p. 336 / *BV.*, pp. 392-393 : « [...] die Tafel [bestand] nicht aus einem Stück. Sie erwies sich vielmehr zusammengeschohen aus mehreren, in der Regel ungleich hohen und breiten Tischen; zwischendrin [...] ein bloßes Brett, sogar ein abmontiertes Autodach ».

¹⁰²¹ *PI.*, p. 338 / *BV.*, p. 395.

Vergleich mit einem virtuellen verhält sich wie Unendlich zu Null ! » (*BV.*, pp. 395-396)

Cette dialectique à l'arrêt – que traduit l'expression « *im selben Moment* » – entre le « proche » (« *nah* ») et « le lointain » (« *weg vom Blick* ») n'est pas sans évoquer la notion d'« aura », définie par W. Benjamin comme « l'apparition d'un lointain aussi proche qu'il puisse être »¹⁰²². Le narrateur tente de définir ce qui s'ajoute au présent de l'image, pour le rendre différent de tous les autres présents : c'est en s'ouvrant sur le lointain que l'image parvient à être plus intense et plus persistante que le simple présent. Cette ouverture, seule l'image « authentique », l'image œuvrée par le regard et par l'art, parvient à la produire, par opposition aux « images artificielles et virtuelles » dénuées de toute *profondeur*. Elle dessine ainsi « une trame singulière d'espace et de temps » : la profondeur impliquée dans l'image est à la fois d'ordre spatial¹⁰²³ et d'ordre temporel – le « lointain » temporel pouvant évoquer aussi bien le passé que l'avenir dans cet extrait, ambivalence sur laquelle joue l'expression « *in die Weite und Tiefe rücken* », dont la nuance est restituée par les verbes « reculer » et « s'éloigner ».

Quant aux autres convives, « le tailleur de pierre voyageur », « surgi tout droit du Moyen-âge », ou le comédien jouant « le premier et le dernier empereur germanique », en route avec sa troupe pour un spectacle son et lumière,

[...] sie alle, obwohl wie verkleidet und ihre Leiber durch die derartigen Verkleidungen wie entrückt in ein nur noch staubiges und gerümpelhaftes Vergangensein, dem auch keine Lebenden Bilder mehr aufhelfen konnten (die schon gar nicht), ragten aus ihrer Vorzeit – wenn sie denn aus einer solchen stammten – jetzt mit Schultern, Hälsen und Köpfen in eine Gegenwart wie nur je eine, und neben der erschien das jetzige Jetzt grauer als gleichwelche angeblich graue Vorzeit.

[...] quoiqu'ils parussent déguisés et, partant, transposés dans un passé d'antiquaire, poussiéreux, vieillot et suranné, qu'aucun tableau vivant ne pouvait faire renaître, [ils] émergeaient de leur nuit des temps – si toutefois c'est bien de là qu'ils venaient –, et leurs épaules, leurs cous, leurs têtes surgissaient à présent des profondeurs du passé pour apparaître à la surface d'un présent singulier, à nul autre pareil, en comparaison

¹⁰²² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 464.

¹⁰²³ *PI.*, p. 339 « Plus tard, dans le village de la Mancha, elle tente de faire comprendre à l'auteur que cette grande présence [...] s'expliquait notamment par la distance singulière – inhabituelle “pour un couple d'aujourd'hui” – qui séparait les jeunes gens : “Cette distance entre elle et lui, c'était le présent, et beaucoup plus que le simple présent.” » / *BV.*, p. 396 : « Sie versuchte dann dem Autor zu erklären, eine derartige große Gegenwart [...] an dem Bilde des jugendlichen Paares habe unter anderem hergerührt zum Beispiel aus dem Abstand, dem “für heute” nicht ganz gewöhnlichen, in dem es dort nebeneinandersaß : “Solcher Abstand zwischen ihr und ihm, das war jetzt, und das war mehr als kurzweg jetzt.” ».

duquel l'instant présent paraissait plus lointain que n'importe quelle nuit des temps ¹⁰²⁴.

P. Handke propose une définition singulière du présent (« *die Gegenwart* ») qu'il différencie de « l'instant présent » (« *das jetzige Jetzt* ») ou de « l'actuel ». Qu'il s'agisse du couple « très "à la mode" » dont le regard porte vers « le lointain », ou des convives qui semblent appartenir à un « passé d'antiquaire poussiéreux », mais dont l'image surgit « à la surface d'un présent singulier (« *in eine Gegenwart wie nur je eine* ») », c'est de la rencontre entre l'antique – « les profondeurs du passé », « la nuit des temps » (« *die Vorzeit* ») – et le moderne, entre le plus archaïque et le plus proche, que semble naître la « grande présence ». L'image met en œuvre une mémoire : elle engage un *présent réminiscent*, un présent plus intense (« *stärker* ») parce qu'il ouvre « la surface » à une profondeur temporelle dans une scansion entre le proche et le lointain. C'est de cette rythmique singulière de l'image que naît la sensation intense et persistante du temps.

Lorsque la protagoniste traverse la forêt dévastée par la tempête, elle s'interroge pour la première fois sur ce qu'est le temps de « maintenant » : le « paysage nouveau » qui se déploie devant ses yeux constitue sa première découverte d'un « présent plus grand » (*das größere Jetzt*). S'exprime ici l'idée d'un « dévoilement » (*zum Vorschein kommen*) qui caractérisait aussi la séquence sur le couple du Milano Real II, dans laquelle apparaissait, comme « derrière un rideau brusquement tiré » (*hinter einem rucks aufgezogenen Vorhang*), « un temps fondamentalement différent ¹⁰²⁵ » : en déracinant les arbres, la tempête a révélé l'existence de strates très anciennes dissimulées par la présence imposante des « vieux chênes massifs ». « L'image » des cratères de la forêt, comme celle des convives rassemblés au Milano Real II, révèle un *autre* présent, plus vaste que ce que l'on désigne habituellement sous le terme de *Gegenwart* : le présent comme « enclos du temps plus grand » (*das Gehege der größeren Zeit*). Car le « maintenant » désigne « quelque chose qui [va] au-delà » de « la date du jour ¹⁰²⁶ », au-delà de « l'actuel ». Le « maintenant » de l'image rassemble le « préhistorique » (*die Vorzeit*) et l'historique, accomplissant de la sorte une « archéologie du présent » : l'image met à jour les vestiges les plus anciens dans le sol actuel. Chacune des œuvres du corpus met ainsi en scène une interrogation sur la notion de « contemporain » : qu'est-ce qu'être contemporain ? Et qu'est-ce que le présent ?

¹⁰²⁴ *PI.*, p. 340 / *BV.*, p. 398.

¹⁰²⁵ *PI.*, p. 338 / *BV.*, p. 395.

¹⁰²⁶ *PI.*, p. 66 / *BV.*, p. 71 : « [...] war das Jetzt nicht noch etwas anderes und noch etwas mehr als das heutige Datum ? »

Les personnages des récits de Peter Handke ne cessent de se reprocher leur indisponibilité vis-à-vis du présent. La protagoniste de *La Perte de l'image* prend conscience que le « culte » du passé et des ancêtres « agit aux dépens de ceux avec qui nous [sommes] maintenant » et cherche à devenir à nouveau « disponible » pour ses « contemporains ». Quant au tailleur de pierre qui avait choisi pour époque de prédilection le Moyen-âge, parce qu'il « ne parvenai[t] pas à trouver [sa] place dans le présent », il ne peut plus assumer « de ne plus être de son époque », « de ne plus être un homme d'aujourd'hui »¹⁰²⁷. Il ne parvient plus à vivre dans le passé, « en compagnie des sculptures de pierre » du Moyen-âge, ces « parangons de sérénité » :

Ma période d'élection, le Moyen-âge, c'est du passé, définitivement. Et il faut désormais que je me mette en chemin, que je rejoigne une autre époque. Il faut que je parte à la rencontre d'autres personnes auxquelles je puisse me comparer, sans devenir pour autant à leur contact un être tout rabougri, médiocre, étriqué, sans qu'elles me coupent toutes mes antennes. Je vais partir à la rencontre de mes contemporains, des gens d'aujourd'hui, et, me mesurant à eux, respirer plus amplement : rencontrer des vivants dont la présence renforcera la mienne, et vice versa. (*PI.*, p. 357)

Meine Wahlzeit Mittelalter, sie ist vorbei, ein für allemal. Und so muß ich in eine andere Zeit. Ich muß hin zu anderen, an denen ich mich messe, ohne vor ihnen zu schrumpfen oder mich durch sie beengen und beschränken und mir von ihnen alle meine Fühler kappen zu lassen. Ich werde mich aufmachen zu anderen, von jetzt und von heute, vor denen ich, indem ich mich an ihnen messe, aufatme: Leute, lebendige, deren Anwesenheit die meine bestärkt, so wie ich die ihre. (*BV.*, p. 418)

Les personnages de Peter Handke « partent à la rencontre » du présent, un présent avec lequel ils tentent de se réconcilier en cherchant à le constituer comme point de *médiation* entre les temps, entre le proche et le lointain, le moderne et l'archaïque : faire du présent « un temps plus grand », c'est échapper à la tyrannie de « l'actuel » sans pour autant renoncer à habiter son époque. Le paradoxe est que le vrai « contemporain » est l'inactuel :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément, par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à saisir son époque¹⁰²⁸.

Le propre de la position des personnages de nos récits, c'est qu'ils signalent ce qui dans le présent relève de l'archaïque. L'origine, « l'*archè* », n'est pas à rechercher dans un passé lointain, elle est contemporaine du présent, de même que le regard de l'enfant

¹⁰²⁷ *PI.*, p. 354 / *BV.*, p. 415 : « Meinen Platz immerzu verstolpernd in der Gegenwart », « Ich bestimme, nicht von jetzt zu sein, einer nicht aus der Jetztzeit zu sein. »

¹⁰²⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, trad. par Maxime Rovere, 2008.

continue de vivre dans celui de l'adulte. La démarche archéologique se caractérise en premier lieu par la lisibilité du réel. L'attention au détail analysée précédemment se porte essentiellement sur les traces et permet au nom de recouvrer une signification. Cette signification ne provient cependant pas de la capacité attribuée à l'enfant dans la partie précédente à recouvrir le monde de signes. Il ne s'agit pas chez Peter Handke d'apposer sur le réel une légende, de le doubler d'un supplément d'écriture, mais bien plutôt d'épouser le mouvement de cette réalité qui n'est perceptible que dans le présent aspectuel de la chose. Laurent Olivier plaide ainsi pour une nouvelle approche archéologique qui romprait avec une conception trop positiviste. Il privilégie une méthode qui permette d'observer « l'intrication des restes matériels qui constituent la masse hétérogène de notre présent »¹⁰²⁹ et s'inspire pour cela des théories de Chouquer¹⁰³⁰ qui insistait sur l'importance de dévoiler par le regard les différentes strates temporelles ainsi que les différentes forces structurantes qui créent la lisibilité du réel :

Non, nous sommes ici, au présent, et nous regardons ce paysage étalé devant nos yeux et qui contient le passé, tous les moments mêlés du passé. Nous observons une *forme* ; nous scrutons une surface parcourue de lignes et de motifs, dans la quelle nous reconnaissons des dessins, où nous distinguons des effets de structures à l'intérieur desquelles les formes locales s'articulent dans leur infinie diversité pour former de proche en proche, des trames globales. Nous observons un paysage comme on regarde un tableau, parce qu'il n'y a rien d'autre à voir ici que de la pure forme, des structures morphologiques¹⁰³¹.

Cette citation reprend un certain nombre d'aspects déjà abordés, notamment pour analyser le passage de *La Perte de l'image* dans lequel la banquière, au cours d'une promenade en forêt, se retrouve face à une zone dévastée par un orage. Nous avons alors mis l'accent sur la mouvance de la perspective débouchant sur un nouveau dispositif optique à même de démêler les formes dans le chaos environnant. La citation d'Olivier Laurent met en lumière le temps qui est « amalgamé ». La recherche de formes, loin d'être une aspiration à l'abstraction, vise au contraire la matérialité de ce « passé [qui] n'est pas conservé sous le présent comme un souvenir mais dans la matière même de celui-ci comme un signe, un élément du motif et de la trame de l'espace. »¹⁰³²

Cette matérialité retrouvée permet aussi de révéler une autre temporalité consistant à recréer de la durée puisqu'elle dévoile l'aspectualité des choses, c'est-à-dire les choses

¹⁰²⁹ Olivier Laurent, *Le Sombre abîme du temps*, p. 100.

¹⁰³⁰ Gérard Chouquer, *Quels scénarios pour l'histoire du paysage ?*.

¹⁰³¹ *Ibidem*, p. 101.

¹⁰³² *Ibidem*.

dans leur devenir et livrées à l'érosion du temps. De ce point de vue, la méthode archéologique semble particulièrement adaptée pour exprimer la durée en tant que temporalité aspectuelle des choses dans la mesure où l'objet véritable de l'archéologie « n'est pas le passé, mais ce qu'il convient d'appeler les sujets du passé : si l'histoire cherche à reconstituer ce qui s'est passé, l'archéologie, faut-il le rappeler, dit ce qui est arrivé aux "existants" du passé. »¹⁰³³ La narrativité de nos œuvres met donc en évidence la présence de « traces mémorielles isolées d'expériences extrêmement anciennes et qui renvoient à des formes élémentaires, matricielles, douées d'un fort potentiel émotif et qui étaient déjà présentes dans le schème, dans l'image. »¹⁰³⁴ Elles s'apparentent à des archétypes reconnaissables à leur itérabilité et leur variabilité. Cependant, par le travail du négatif que nous avons évoqué dans la deuxième partie ainsi que par la potentialisation de l'écriture qui est au cœur de cette partie, nous voyons que ces contenus sont l'objet d'un dynamisme imaginaire et d'une poussée imaginative qui les font passer de simple trace mémorielle au statut de psychographèmes, autrement dit des noyaux fictionnels porteurs d'histoire et de fiction. Ces contenus révélés notamment par le rythme de la marche lors de l'errance structurent le récit et reconfigurent l'événementialité du récit par la mise en place d'un fonctionnement analogiques des images. L'imagination ne sert pas uniquement à combiner à ces matériaux, mais également à en exploiter le contenu proprement fictionnel dans un double horizontal et vertical.

Divers sont les sentiers des hommes. À les suivre, à les comparer, on voit naître d'étranges figures, qui semblent appartenir à cette grande écriture chiffrée que l'on retrouve partout, sur les élytres et les coquilles d'œufs, dans les nuages, sur la neige, dans les cristaux et les pétrifications, à la surface des eaux en congélation, dans la structure interne et dans les formes extérieures des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les luminaires célestes, sur les disques de résine ou de verre effleurés ou frottés, dans la disposition de la limaille autour de l'aimant et dans les étranges conjonctures du hasard¹⁰³⁵.

Cette citation issue des *Disciples de Saïs* de Novalis illustre, comme l'écrit Erika Tunner, non seulement la métaphore romantique du « livre de la Nature », mais également sa conception de l'imagination dont on peut voir qu'elle repose sur un double mouvement horizontal et vertical que le poète a théorisé sous le concept de « potentialisation qualitative ». L'opération imaginative est en effet indissociable d'une certaine philosophie

¹⁰³³ *Ibidem*, p. 280.

¹⁰³⁴ Paul Zumthor, *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen âge*, Paris, Seuil, 2014, p. 19.

¹⁰³⁵ Novalis, *Les disciples à Saïs*, trad. Geneviève Bianquis, cité par Erika Tunner, « Ganz bei mir fühle ich mich erst unterwegs », *Partir, revenir*, p. 39.

de la nature dont il décrit le fonctionnement selon une logique mathématique dans la mesure où « [la] nature est continuellement en train d'additionner, soustraire, multiplier, potentialiser, etc. »¹⁰³⁶ Plus encore que l'ordre mathématico-mécanique (« additionner, soustraire, multiplier »), le poète allemand voit dans la nature le modèle de l'opération imaginative ainsi que la matrice de la métamorphose poétique. La potentialisation par laquelle passe toute volonté de « romantiser le réel » désigne avant tout un dynamisme interne et intrinsèque opérant par des transformations qui la font passer d'un état à l'autre. Cela rejoindrait ce que Bruno Blanckemann appelle, le la « troisième forme », la « forme littéraire » de l'extime consistant à crypter

l'expression de soi en élaborant des dispositifs littéraires qui la dissimulent dans le suivi du texte ou la convertissant dans des régimes de fictions spécifiques. On se trouve alors dans un ordre romanesque qui relève à la fois du biographème, au sens barthésien du terme, et de ce que l'on pourrait appeler des psychographèmes (traits de la psyché disséminés dans les récits et levés en unités fictionnelles)¹⁰³⁷.

Ce terme de « psychographème » entend replacer au cœur même du processus extime la dynamique de reconfiguration du sujet et de l'intimité par l'écriture et l'imagination. Cette notion met donc en lumière le travail de l'imagination, plus précisément le travail des « modèles-types ou de formes-schémas » par lesquels « le sujet désendosse en quelque sorte sa personnalité : il se démet de toute intimité pour mieux se recréer, à savoir se configurer et se raconter¹⁰³⁸ ». Il déplace ainsi le curseur vers un type de régime imaginaire qui permet de restituer les choses à la force du temps.

Le nœud de la compréhension de la construction de cette mémoire enfouie, ou cachée, se trouve dans l'appréhension des mécanismes de répétition, ou de réitération. À chaque fois, en effet, qu'une forme est créée dans la matière, elle est en fait reproduite. À chaque instant du temps, les formes sont répétées simultanément, peut-être des millions de fois. La répétition introduit en soi la transformation dans la mesure où l'acte de création est, fondamentalement, un acte de négociation : ce qui vient doit trouver sa place juste parmi tout ce qui l'entoure et qui a été créé avant lui. Ainsi les formes – qui sont conservées dans les matériaux archéologiques – sont-elles le produit d'une « vibration », d'une tension dans le temps. Or ce « rapport contradictoire fabrique l'histoire » puisque la tension qui en résulte

¹⁰³⁶ Novalis, *Œuvres complètes. II, Les fragments*, trad. Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, p. 193.

¹⁰³⁷ Bruno Blanckemann, « Figures intimes/postures extimes », *L'intime, l'extime*, op. cit., p. 48.

¹⁰³⁸ *Ibidem*.

Provoque l'émergence d'une évidence de la continuité d'identité, qui ne peut évidemment se constituer qu'après coup. Car, paradoxalement, l'association de ces éléments d'occupation, le plu souvent inattendue fait surgir ces continuités. L'histoire en marche nous est invisible. L'histoire, comme phénomène historique – mais aussi comme connaissance du passé – se noue dans la rencontre, ou dans la mise en relation, d'événements fondamentalement discontinus. L'oubli et l'absence créent ce hiatus qui est nécessaire à l'association, ce manque qui nourrit le sens ¹⁰³⁹.

b. *Epos*

La citation d'Érasme et sa définition du travail descriptif éclairent bien d'autres aspects encore ¹⁰⁴⁰. Le penseur de la Renaissance exprimait suggérait notamment l'idée que la *Umschreibung* aboutissait à un acte de monstration. Nous retrouvons là l'une des caractéristiques essentielles de l'écriture épique qui consiste moins à dire qu'à montrer. Cette différence fondamentale entre *Logos* et *Epos* est analysée en détail par Maldiney ¹⁰⁴¹. Elle renvoie notamment à la situation dans laquelle s'énonce et se transmet le récit épique. Il faut en effet envisager la scénographie qui constituait le cadre de la transmission des récits. L'aède se trouvait en effet en face de ses auditeurs, interagissant avec eux au besoin dans une situation d'intersubjectivité ancrée dans un *ici* et un *maintenant* propices à la mise en scène de soi et du récit. Le conteur fait donc appel à l'expérience temporelle du lecteur, pris dans une communauté, et à la propre expérience de celui qui décide de raconter et de transmettre. Daniel Payot analyse en ces termes le rôle du conteur :

[...] une façon de se rapporter à la fois à un élément présent du monde et à l'ajournement qui le meut, l'inquiète et lui accorde cet inachèvement actuel qui le constitue comme l'existant qu'il est. La temporalité des épisodes racontés n'y est résorbée ni dans une exposition de leurs causes, ni dans une présentation de leur fin, elle est au contraire indiquée comme irréductible, au sein d'une forme qui elle-même se garde de réprimer sa propre construction temporelle. C'est pourquoi elle s'adresse à des auditeurs qui savent éprouver le passage du temps comme la dimension même, inéluctable, de leur existence ¹⁰⁴².

Le conteur entretient un commerce avec le passé et la mémoire qui le rapproche fortement de l'archéologue puisque

[p]ar son objet, la discipline archéologique est tournée tout entière vers la question des origines. Poser la question de l'origine des traces archéologiques revient immanquablement à porter nos regards vers l'enfance, là où s'enracine le désir

¹⁰³⁹ Olivier Laurent, *op. cit.*, p. 260.

¹⁰⁴⁰ Pour une étude plus précise du sujet qui excéderait le cadre de ce travail, nous renvoyons à l'étude de Roland Borgards, *Sprache als Bild, op. cit.*

¹⁰⁴¹ Henri Maldiney, *Âtres de la langue et demeures de la pensée.*

¹⁰⁴² Daniel Payot, *Après l'harmonie. Benjamin, Adorno et quelques autres*, Paris, Circé, 2000, pp. 30-31.

d'archéologie, avant que le manque n'en fasse bientôt une nécessité. L'appel que crée la perte du passé laisse apparaître ici le *travail paradoxal du temps archéologique*. Celui-ci n'est pas en effet le temps unilinéaire de notre expérience ordinaire, mais un temps pluri-temporel, comme l'est celui de la mémoire, en ce sens que plusieurs temporalités sont ici à l'œuvre et se recouvrent¹⁰⁴³.

« Le poète épique ne s'enfonce pas dans le passé en l'intériorisant en souvenir comme le lyrique ; mais sa pensée se rassemble en mémoire et dans ce rassemblement la distance temporelle aussi bien que spatiale est maintenue. »¹⁰⁴⁴ À la lumière de cette citation s'explique la position du chroniqueur et du conteur. Du chroniqueur tout d'abord dans la mesure où est explicitée ici la distance qu'il entretient par rapport aux événements racontés. Du conteur ensuite car son récit implique nécessairement, de manière simulée dans le texte ou réellement, une transmission orale et un auditoire. Il se crée donc une nouvelle distance que Henri Maldiney décrit comme suit : « À son ici-présent répond non un *là-bas* mais le *ici-passé* de ces figures que l'*épos* présentifie. [...] La distance spatiale est distance à l'objet, c'est-à-dire aux figures qui sont les pôles de ce rassemblement. »¹⁰⁴⁵ Le philosophe souligne cependant la nature « paradoxale » de cette distance puisqu'elle

exclut toute perspective. Le public de l'*épos* n'est pas présent à ses figures sur le mode intentionnel de sa conscience actuelle ou historique. Il les perçoit à partir d'elles-mêmes à travers leurs formes propres, qui sont, identiquement, non seulement l'objet mais les structures même de sa présence¹⁰⁴⁶.

Ainsi s'éclaire le paradoxe temporel et spatial de l'*épos*. Ses figures se tiennent à distance dans l'absolue proximité parce qu'elles expriment à la fois l'individualité de l'existence et l'universalité du fond¹⁰⁴⁷.

L'apparente absence d'événement dans les œuvres du corpus soulignée par de nombreux critiques handkéens, résulte en réalité d'une autre conception de l'événement. Il s'agit de s'éloigner des théories narratologiques concentrées essentiellement sur la logique du développement de la narration. Dans ces théories, l'événement est plutôt conçu comme une fonction du récit, parfois même une unité minimale du mouvement narratif, un point identifiable sur le syntagme narratif. Engagée sur la ligne de la durée, la narrativité ne cesse pourtant de défaillir en précipitant et en scandant de manière irrégulière ce que Mandelstam

¹⁰⁴³ Olivier Laurent, *op.cit.*, p. 14

¹⁰⁴⁴ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975, p. 91. [Je traduis].

¹⁰⁴⁵ Henri Maldiney, *Aïtres de la langue*, p. 174.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, pp. 175-176.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*, p. 176.

appelait « le bruit du temps »¹⁰⁴⁸. Par conséquent, l'histoire ne se laisse plus définir selon l'unique critère de la forme ; elle possède des qualités rythmiques, tonales et modales ; elle connaît de la hauteur, de l'intensité, de la densité, des ondulations ; elle produit des interférences, de l'agitation, des variations. L'histoire se trouve alors engagée sur les traces de l'éphémère et de la singularité.

L'événement, c'est l'identité de la forme et du vide. L'événement n'est pas l'objet comme désignés, mais objet exprimé ou exprimable, jamais présent, mais toujours déjà passé et encore à venir, ainsi chez Mallarmé, valant pour sa propre absence ou son abolition, parce que cette abolition est précisément sa position dans le vide comme Événement pur. [...] La négation n'exprime plus rien de négatif, mais dégage seulement l'exprimable pur avec ses deux moitiés impaires dont, toujours, l'une manque à l'autre, puisqu'elle excède par son propre défaut, quitte à manquer par son excès¹⁰⁴⁹.

Les haikus et le taoïsme renvoient en premier lieu à un mode d'apparition de l'image, à une soudaine révélation du réel surgissant dans la nudité d'une apparition irréductible à tout commentaire, il ne faut cependant pas omettre les implications narratives et temporelles.

On le voit bien dans les arts du zen, non seulement l'art du dessin où le pinceau dirigé par un poignet non appuyé équilibre la forme avec le vide, et distribue les singularités d'un pur événement dans des séries de coups fortuits [...]. À travers les significations abolies et les désignations perdues, le vide est le lieu du sens ou de l'événement qui se compose avec son propre non-sens, là où n'a plus lieu que le lieu. Le vide est lui-même l'élément paradoxal, le non-sens de surface, le point aléatoire toujours déplacé d'où jaillit l'événement comme sens¹⁰⁵⁰.

Cette couche profonde de contingences dite encore informe et dénuée de narrativité, soustraite à l'horizontalité du mouvement historique, est pourtant le lieu où l'imagination narrative puise des instants autrement enfouis, où elle construit ces petites singularités en apparence insignifiantes, ces gestes du quotidien qui font imperceptiblement bouger les choses. Il faut alors interroger la question de la temporalité : « Le soupçon qui pèse sur la narrativité ouvre la voie à la question de la mémoire. Au cœur de la double processualité narrative, c'est bien, en effet, la dimension de l'oubli qui, à défaut de se laisser saisir et représenter, laisse sourdre les battements infinis de l'absence »¹⁰⁵¹.

Les deux notions *dynamis* et *energeia* se trouvent au cœur de l'écriture épique. Celle-ci, comme nous l'explique Henry Maldiney, relève en effet du temps verbal que l'on nomme aoriste et qui fait de la mémoire le principe même de l'*epos*. Il permet de saisir les

¹⁰⁴⁸ Ossip Mandelstam, *Le Bruit du temps*, trad. Edith Scherrer, Paris, Christian Bourgeois, 2006.

¹⁰⁴⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 201.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁵¹ Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 367.

actions dans leur dimension proprement aspectuelle, sous la forme non pas tant de choses arrivées que d'actions arrivantes, ce qui explique à la fois l'étrangeté et l'intensité des images et des événements. La mémoire et l'histoire sont exposées dans leur devenir et non pas dans leur chronologie. Surtout, elles apparaissent comme indépendantes d'un sujet qui en serait le souverain : « L'aoriste manifeste une certaine et remarquable indépendance à l'égard du présent du locuteur. [...] L'action se lève en elle-même et son avènement absolu est événement d'un temps [...] qui ne cesse de survenir [...], toujours en incidence. »¹⁰⁵²

La manifestation du souvenir dans sa levée et son incidence constitue, pour Henri Maldiney, le propre de l'*epos* et du mode temporel de la poésie épique, à savoir l'aoriste, car « l'action se lève en elle-même et son avènement absolu est événement d'un temps [...] qui ne cesse de survenir [...], toujours en incidence. »¹⁰⁵³

L'*epos* fait donc surgir l'image du souvenir comme « action arrivante » qui libère le récit « dont la diachronie n'est pas chronothétique (séparatrice d'époques), mais aspectuelle »¹⁰⁵⁴. Le passé et les saisons se présentent ici comme dans un hors-présent, sont contemporains mais hors de l'actualité :

Si l'aoriste est précisément une dimension essentielle du temps grec de l'*epos* c'est qu'il a le pouvoir de rompre avec les logiques de la durée pathique (lyrique) pour recevoir l'incidence pure de l'événement à l'avènement de la parole nominale et donc de produire l'image-action comme étant l'événement lui-même. L'aoriste ne simplifie pas le temps : il le dé-chronologise comme par économie de condensation maximale des temps impliqués. On pourrait dire que sa fonction est essentiellement incidentielle si on entend par incidence l'action de l'événement au présent de la parole qui nomme¹⁰⁵⁵.

C'est bien une image-action qu'il faut considérer. L'*epos* est ici mémoire en acte, réminiscence d'une image incidente qui lève le voile sur les maisons et les croix qui s'érigent d'elles-mêmes, qui s'imposent à l'esprit du narrateur dans toute leur puissance eidétique à mesure que le narrateur se remémore. Les éléments n'apparaissent pas dans leur succession chronologique car « l'*épos* ... remonte le temps impliqué dans la distribution diachronique des états construits par le langage humain. »¹⁰⁵⁶ Ce phénomène se traduit par l'usage de la parataxe comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

Et cette image elle aussi, tout comme celles qui surgissaient par essaims, évoquait la paix, traitait de la paix. Et une ombre, pis un danger, une présence menaçante planait également sur ce fragment de passé. Et à son grand étonnement, elle se souvint alors que son frère ne devait surtout pas se réveiller. [...] Si jamais on l'éveillait trop tôt ou

¹⁰⁵² Henri Maldiney, *Aïtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, p. 83.

¹⁰⁵³ *Ibidem*, p. 83.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*, p. 148.

¹⁰⁵⁵ Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁵⁶ Henri Maldiney, *Aïtres de la langue*, p. 152.

trop brusquement, il mourrait dans l'instant. Et le soleil éclairerait alors son visage. [...] Et le bruit du tracteur, toujours plus insistant. Et le grincement des lames de la tronçonneuse quand elles attaquent le tronc. Et tandis qu'elle poursuit sa route en direction de la Sierra, sur la Carretera presque déserte, l'image de son frère menacé bien présente à l'esprit, un rameau vient heurter tout à coup le pare-brise, avec une petite détonation [...] qui la fait sursauter. Et pour la première fois depuis que toutes ces images naissent en elle, elle garde le silence ; elle ne dit rien. (*PI.*, p. 182)

Auch dieses Bild, wie sämtliche in dem Schnuppen-Schwarm, erzählte (handelte) von einem Frieden. Und auch dieses Bruchstück aus einer grundanderen Zeit enthielt etwas Schwermütiges, schlimmer, eine Gefahr, eine Bedrohung. Und immer weiterstaunend, erinnerte sie sich, daß der Bruder damals auf keinen Fall aufwachen durfte. [...] Würde er zu früh oder jählings geweckt, wäre selbiges sein Tod. Und gleich käme die pralle Sonne an sein Gesicht. [...] Und der zunehmende Traktorenlärm. Und das Aufkreischen der Sägeblätter beim Auftreffen auf den Holzstamm. Und während sie nun, das Bild vom bedrohten Bruder im Sinn, auf der immerzu fast leeren Carretera fährt, immerzu südwärts im Tafelland, fliegt ihr ein kleiner Zweig an die Frontscheibe, mit einem Knall [...], unter dem sie zusammenzuckt. (*BV.*, p. 212)

L'image-souvenir du paysage est donc soumise à un ordre vertical du temps et se déploie dans un présent épique qui, d'être réminiscent, dépasse toute séparation chronologique du passé avec le présent. Le procédé paratactique devient l'enjeu de la dissolution de la logique discursive, du *logos* et d'une crise de la représentation :

La représentation est une fonction de la parole de communication où les mots sont des médiats dont la signification tient à la logique des rapports inhérents à l'activité du *discours*. A l'inverse la mémoire de l'image réminiscente ne peut que présenter visuellement ce qu'elle a vu : elle ne représente rien ¹⁰⁵⁷.

Il ne s'agit pas pour le narrateur de déterminer une cause, de faire jouer des rapports de causalité, de représentation et de signification « impliquant des intentionnalités discursivement objectivantes », mais une signifiante, comme si elle « supposait des *formes* en procès d'énonciation au lieu de signes en opération de signification. » ¹⁰⁵⁸

La mise en forme du souvenir par la construction du temps est inséparable d'une capacité du narrateur à présenter des images, à les animer. En déconstruisant la logique syntaxique horizontale et causale de la langue de la communication et de la signification, « le mot retrouve sa *force* de nom [...], et il retrouve cette forme de nomination *parce que la chose l'imagine.* » ¹⁰⁵⁹ Les croix et les maisons qui apparaissent peu à peu à l'esprit du narrateur montrent une mémoire qui revoit et transforme le souvenir pur en souvenir-image. Le passage de l'un à l'autre se fait sous l'impulsion d'une imagination qui n'est pas ici fonction irréalisante, mais capacité à donner à voir et à raconter. Elle opère un travail de

¹⁰⁵⁷ Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*, p. 34.

rappel qui permet d'actualiser le souvenir, le ramène dans une aire de présence semblable à celle de la perception, comme l'a montré la nature incidentielle de la réminiscence. L'imagination n'actualise cependant pas seulement une image mais lui donne vie et l'intègre dans une histoire, dans une action. L'*épos* est alors mémoire en acte, une mémoire qui ne vise pas tant à déterminer la cause profonde des choses (*aitia*), mais qui cherche, pour reprendre la formule de Benjamin, une origine tourbillon :

L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. [...] l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire ¹⁰⁶⁰.

On comprend alors que l'intérêt des œuvres de Peter Handke consiste à se soustraire à toute catégorie de représentation pour la *dynamis* et l'*energeia* du récit et des événements. La dialectique entre *dynamis* et *energeia* est au cœur de l'écriture épique. Ce qui s'y joue, c'est en effet la capacité à actualiser les latences du texte et de l'histoire d'où prolifère un ensemble de mondes possibles ou contre-mondes. L'espace du récit se présente à nouveau comme un espace du jeu où règne le principe ludique comme loi compositionnelle :

Quelque chose de ludique s'imposait à l'imagination dans la saisie du paradoxe de Zénon, mais aussi dans la définition que donne Héraclite du temps. Dans un de ses fragments, il explique en effet que le temps est comme « un enfant jouant aux dés » et il qualifie de « royaume enfantin » la dimension qu'ouvre ce jeu. La narrativité moderne contient donc aussi sa part de ludicité, sa propre force de retournement et de rebondissement. La recherche d'une clôture, d'une boucle, d'une finalité motive toujours la narrativité, mais à condition que le processus narratif en exploite l'ajournement, la réitération. Force est de constater l'impossibilité de rendre compte de ce qu'est le passé. La première chose à reconnaître du passé est donc l'impossibilité d'y retourner. Les textes se présentent donc comme ce que Thomas de Quincey appelle « le palimpseste du cerveau humaine » où les souvenirs qu'on croyait effacés remontent à la surface et s'impriment de l'intérieur sur les pages de la mémoire, confondant le passé et à la vie à venir ¹⁰⁶¹.

On ne peut ignorer la narrativité en accédant à la profondeur du temps et des choses. L'enfoui et le banal apparent contiennent une force événementielle toujours latente. Le sens de l'intrigue est l'intuition de cette force et non seulement la configuration des événements, mais le résultat de leur mise en forme. C'est donc en projetant au-dehors et en

¹⁰⁶⁰ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2000, p. 43.

¹⁰⁶¹ Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 399.

exposant aux yeux de tous le secret de l'être que l'écriture extime renouvelle l'écriture de soi et accède à une autre forme de connaissance et de narrativité :

Il n'y a rien de plus événementiel que l'accomplissement d'un désir tenu secret : il n'y a rien de plus intrigant que la révélation d'un secret tenu enfoui. Le sens de l'intrigue cultive l'idée selon laquelle c'est dans la profondeur dit insondable des causes que le secret d'une unité événementielle est conservé ; c'est au sein des couches apparemment immobiles de l'histoire que les intrigues se nouent ¹⁰⁶².

Le « réel » tout entier ne se compose plus que des trajectoires et déplacements des personnages sur la surface infinie des « événements » que produisent cet entrelacs de connexions et de rencontres entre des personnages dont la nature est essentiellement intensive ici dans la mesure où elles se révèlent être avant tout des puissances en devenir. Il en résulte une dynamique actorielle organisée aussi autour des événements informels tels que les vitesses asynchrones non seulement des déplacements, mais aussi des actes qui bâtissent des agencements individués selon différents degrés de vitesse et de lenteur. La nouvelle événementialité du récit se déploie sur le théâtre de l'espace en tant que surface. Il s'agit d'un « [p]lan de consistance peuplé d'une matière anonyme parcelles infinies d'une matière impalpable qui entrent dans des connexions variables » ¹⁰⁶³ :

Et la voilà qui croisait, justement, l'un de ses ennemis : à l'évidence, il allait dans une tout autre direction qu'elle, mais, dans ce complexe labyrinthique, elle ne cessait pas de tomber sur lui, ou bien elle l'apercevait qui marchait devant, derrière ou même à côté d'elle. [...] Et les innombrables inconnus, eux aussi, en particulier lorsqu'ils apercevaient ce visage familier, semblaient prêts à en découdre. Ces agresseurs pouvaient frapper à tout moment, au débouché d'un couloir latéral, lorsqu'ils la dépassaient sur un tapis roulant, ou même dans son dos, par surprise – en pareil cas, elle n'apercevait jamais cet ennemi anonyme, soit parce que celui-ci, une fois son forfait accompli, disparaissait aussitôt, soit parce que, de toute façon, elle ne se retournait jamais sur ce genre de personnes. (*Pl.*, p. 91-92)

So kreuzte sie jetzt einen ihrer Berufsfeinde, der zwar spürbar ganz woandershin unterwegs war, aber in dem labyrinthischen Komplex ihr immer wieder über den Weg lief oder vor, hinter oder sogar neben ihr herging. [...] Und ebenso waren auch die zahllosen Unbekannten, speziell vor ihrem bekannten Gesicht, zu einem rüden Affront bereit. Der konnte unvermutet stattfinden, aus einem seitlichen Korridor heraus, beim Überholen auf einem Rollband, in ihrem Rücken begangen von einem Unsichtbaren – der das auch blieb, entweder weil er, den Angriff ausgeführt, gleich wieder verschwand, oder weil sie sich ohnedies keinmal nach so einem umdrehte. (*Bv.*, p. 101)

Le déictique qui ouvre cet extrait indique assez bien, dans le geste de monstration, qu'on se situe sur une surface de projection sur laquelle les personnages tracent des trajectoires davantage que des conflits interpersonnels.

¹⁰⁶² *Ibidem*, p. 387.

¹⁰⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 312-313.

Refonder l'art de conter, c'est donc l'art de reconstruire l'événement dans sa processualité. Cette tâche n'est cependant pas possible sans une régulation ou distribution des événements. En ce sens, nous rejoignons Pierre Maldiney lorsqu'il explique que « [p]our le poète épique, conter c'est compter. Il dénomme et dénombre. »¹⁰⁶⁴ Comment un tel principe peut-il fonder le récit de la chronique ? Parce que compter permet de mettre de l'ordre dans le récit, le catalogue assure un équilibre retrouvé qui signale que le conteur atteint par ce biais une harmonie avec le matériau narré. Olivier Laurent écrit de son côté :

Pour qu'une mémoire prenne corps, c'est-à-dire pour que des événements successifs prennent sens dans le temps, il est nécessaire que ceux-ci soient discontinus, ou disjoints. Une archéologie intégrale [...] serait incapable de restituer, à proprement parler, une histoire et ne pourrait donner à voir qu'une agitation multiforme, toujours changeante, mais toujours semblable à elle-même, une sorte de vibration de la matière plongée dans le temps. Il nous faut prendre conscience que l'histoire, comme processus de création de sens à partir des vestiges du passé, ne se construit pas sur la base d'une reconstitution de la succession des événements, ou des faits archéologiques dans le temps. Elle est elle-même une construction de la mémoire. Ce qui se lit se trouve nécessairement entre les fragments¹⁰⁶⁵.

Cet apaisement qui consacre le « jour réussi », s'offre à Don Juan comme un procédé salvateur pour l'extirper de « l'impasse temporelle » dans lequel il était tombé. La chronique de ses voyages suit scrupuleusement le décompte des jours dont chacun correspond à une aventure. Cette manière de compter est d'ailleurs davantage scansion que calcul mathématique. Il s'agit avant tout d'un art rythmique appliquant à la progression du récit des subtiles modulations rythmiques qui vont tour accélérer, abrégé le récit, ou au contraire le déployer. La différence de traitement des épisodes est ici frappante. Alors que la première aventure amoureuse est décrite dans le menu détail pourrait-on dire, la dernière en revanche n'éveille guère l'intérêt de l'auteur. Le texte progresse bien plutôt selon la prosodie de son énonciation, évoluant par arrêts, interruption et immobilisation de la parole ou à d'autres moments un déferlement qui tentera en vain d'énumérer tous les détails. Alors qu'ils retournent chez l'aubergiste depuis Saint-Lambert, Don Juan, « avide de mélodies, de rythmes, de sons », se lance dans une « tirade entre énumération et récrimination. Il se mit à compter la totalité des tombes et à maudire le gardien »¹⁰⁶⁶. Cette accélération du rythme et de la prosodie du récit précède cependant un « autre moment d'interruption »¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁴ Henri Maldiney, *Aîtres de la langue*, p. 174.

¹⁰⁶⁵ Olivier Laurent, *Le Sombre abîme*, p. 275.

¹⁰⁶⁶ *DJr.*, p. 103 / *DJe.*, pp. 145 : « so wurde er jetzt süchtig geradezu süchtig nach Melodien, Rhythmen, Tönen. [...] Auch dort fuhr er zunächst mit einer Suada zwischen Zählen und Schmähen fort. Er zählte sämyliche Grabstätten und schmähte den Wärter ».

¹⁰⁶⁷ *DJr.*, p. 104 / *DJe.*, p. 147 : « Ein weiterer Moment des Innehaltens wurde dann unser Sitzen auf der lehnlosen Bank ».

pendant lequel les deux personnages s'assoient sur un banc sans dossier. L'art de conter que les récits handkéens entendent refonder est donc profondément éthique et ils ne peuvent y parvenir qu'en s'appuyant sur une conception du temps et de l'Histoire à rebours (« à reculons ») de la célérité moderne, c'est-à-dire

en choisissant de privilégier la lenteur et la profondeur au détriment de la vitesse et de la saillance événementielles, elle nourrit, bien malgré elle, les attentes de narrativité; elle produit involontairement de nouvelles inchoactivités, de nouveaux devoirs de mémoire. En ouvrant l'accès à l'épaisseur de l'histoire, à la lenteur de ces masses de temps et de leurs déplacements, elle traduit une nouvelle sensibilité, apte à percevoir les qualités mêmes du temps. Elle propose des paysages, une orographie du temps, en décrivant l'émergence sourde de continents temporels, la corrosion d'un temps social, ces masses du passé dont chaque vibration est une contribution au mouvement de l'histoire¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁸ Johanne Villeneuve, *op cit*, p. 386.

CHAPITRE 8

SINGULARITE(S)

Il s'agit désormais de voir comment se construit la singularité dans les œuvres du corpus qu'il faut bien distinguer de la réappropriation de l'identité ou d'un processus de subjectivation. Il apparaît en effet que la notion de singularité s'articule à une temporalité de l'individu et de l'événement qui est mouvement de retour et tension vers l'origine. L'écriture extime rejoint donc bien de ce point de vue les récits autographiques en tant qu'ils essaient de remonter la disjonction originelle en suivant l'« l'obsession d'une *trace primordiale* vers quoi s'efforcer par des élucidations qui ont la particularité [...] d'obscurcir en révélant. »¹⁰⁶⁹ Ces tours et détours de la fantaisie créatrice permettent probablement à l'auteur d'échapper à l'Histoire officielle, tant décriée dans les récits handkéens. Il s'agit alors de resynchroniser les gestes pour accéder à ce sentiment « d'allégresse »¹⁰⁷⁰ (« *Heiterkeit* ») suscitée par l'harmonie et la grâce retrouvée. Par l'extimation, le sujet d'écriture devient l'expression d'une singularité auquel il accède dans l'impersonnalité du troisième genre, c'est-à-dire la neutralité du conteur :

C'est dans le troisième genre que le système de l'expression trouve sa forme finale. La forme finale de l'expression, c'est l'identité de l'affirmation spéculative et de l'affirmation pratique, l'identité de l'Être et de la Joie, de la Substance et de la Joie, de Dieu et de la Joie. La joie manifeste le développement de la substance elle-même, son explication dans les modes et la conscience de cette explication¹⁰⁷¹.

1. Geste d'auteur et « mestier » d'écrire

La spectralité du narrateur exacerbe les pouvoirs de la métalepse, en exhibant, à travers la mise en scène de l'acte d'écriture et la métatextualité, l'atelier de l'écrivain. Il y a donc une mise en scène et une scénographie, repérable à diverses traces, qui mettent en relation la scène de la représentation et le hors-scène qui correspondrait à l'atelier de l'écrivain. C'est l'un des

¹⁰⁶⁹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1994, p. 136-137.

¹⁰⁷⁰ *GC.*, p. 115 / *GF.*, p. 184

¹⁰⁷¹ Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 184.

points qui pourrait relier Peter Handke à Antonio Tabucchi ¹⁰⁷² qui admire chez Joyce et ses *Gens de Dublin* « la capacité qu'a l'auteur de s'absorber dans ses personnages sans pour autant se trouver à l'intérieur de ces derniers, c'est-à-dire sans apparaître comme le Moi narrateur, tout en imposant sa présence, mais sans personnaliser ou dépersonnaliser en même temps ses récits. » ¹⁰⁷³ Il s'est agi pour l'auteur italien d'une « grande leçon de narration » qu'il a tenté d'appliquer à ses récits « en disparaissant dans l'un de leurs recoins » ¹⁰⁷⁴ pour mieux se dissimuler. Au-delà de cette tension entre présence et absence, nous nous intéresserons à l'ouverture de la scène représentative par l'écriture extime que nous envisagerons comme geste que nous définirons à partir de travaux de Giorgio Agamben : « Si nous appelons geste ce qui reste inexprimé dans chaque acte expressif, nous pourrions dire que, exactement comme l'infâme, l'auteur n'est présent dans le texte qu'en tant que geste qui rend possible l'expression dans la mesure où même où il instaure en elle un vide central. » ¹⁰⁷⁵

a. Scénographie des mystères

Aborder le jeu de l'auteur implique forcément d'envisager la scénographie qu'il met en place et qui s'avère d'autant plus important que l'écriture extime étant spectaculaire, est également *Schau-Spiel* au sens premier du terme. Il s'agira d'analyser ici la manière dont le sujet d'écriture construit une scénographie, nous fait pénétrer dans l'atelier d'écrivain pour joindre le geste à la parole et réparer de cette manière l'inadéquation de soi à soi qui le constitue en premier lieu. Il nous faudra pour cela envisager l'écriture comme un jeu à voir et qui questionne, aiguise et transforme le regard et la vision. En recourant à la dramaturgie du miroir, Peter Handke intègre toutes les composantes du spectacle, au sens de *Schau-Spiel* en inscrivant, dans le cadre d'une scénographie de l'auteur quasi-liturgique, le rapport entre regardant et regardé en l'inversant sans cesse, en faisant du spectateur le rêveur et l'acteur du spectacle. Nous rejoignons alors la conception de Louis Marin lorsqu'il évoque

l'idée de l'échelonnement de l'imaginaire en profondeur : sa mise en scène où le Moi – parce que la barre de la rampe est incertaine – serait un spectateur, mais aussi l'un des personnages, une *person* (un masque de théâtre, qui *per-sonat*). Les *personae* qui jouent sur cette scène

¹⁰⁷² Nous pensons notamment à la thèse de Clélie Millner qui consacre sa réflexion à Handke, Tabucchi et Pierre Péju. Clélie Millner, *L'œuvre-trace, questionnement de la présence dans les récits d'Antonio Tabucchi, Peter Handke et Pierre Péju*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

¹⁰⁷³ Antonio Tabucchi, *L'atelier de l'écrivain: conversations avec Antonio Tabucchi*, trad. Michel J. Wagner et Patrick Vighetti, Genouilleux, La passe du vent, 2001, p. 129.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁵ Giorgio Agamben, « L'auteur comme geste », *Profanations*, p. 82.

(dont le Moi) seraient des figures de la fiction juste que j'ai nommée autoptyque. Je découvre ici l'idée étrange, mais point surprenante à la bien considérer, d'un autoportrait multiple. Le portrait *écrit* par soi est nécessairement « plusieurs » [...]. Le Moi serait alors (dans l'autobiographie postmoderne), une des *personae* de la fiction épistémologique de l'autoptyque, la mise en scène de l'imaginaire de soi-même. Le Moi serait une des figures de cette fiction dont la fonction ou la fiction propre serait de *regarder*¹⁰⁷⁶.

En regardant de plus près les textes, il apparaît que les scènes où la scénographie et le jeu de l'auteur sont les plus visibles sont les scènes de lecture, privées, individuelles, isolées et publiques lorsque le narrateur se fait conteur. Il n'est pas question de revenir à nouveau sur les aspects déjà analysés, mais de les considérer sous l'angle bien particulier de la dramaturgie du miroir. Ainsi les scènes de lecture isolées visent-elles principalement à confondre l'activité de la vie avec la signification étymologique du *ministerium*, exécution et « métier ». C'est notamment le sens et tout l'enjeu de cette scène d'harmonie vécue par le personnage de la *Grande chute*. Pour comprendre cette scène, il faut remonter quelques pages plus haut dans le récit. Le narrateur compare l'art du comédien non pas seulement à un art de l'imitation, mais plus encore à un art de la singerie qu'il associe également à un art du marionnettiste :

Lui, l'imitateur malgré lui, pantin dont la tête, le cou, les bras et les jambes, face à ce spectacle imposé, étaient tirés de-ci, de-là, comme par des ficelles, il ne resta pas muet. Qu'il le voulût ou non, il fallait que sa voix se fasse entendre, et qu'il singe ces autres personnes qu'il était hors de question de jouer. Et si les gesticulations de mon comédien étaient laides, sa voix l'était encore bien davantage [...]. (*GC.*, p. 54)

Er, Nachäffer wider Willen, Hampelmann, dessen Kopf, Hals, Arme und Beine im erzwungenen Zuschauen wie von Stricken gezogen hierhin und dorthin schnellten, blieb nicht stumm. Ob er wollte oder nicht: seine Stimme mußte mit laut werden und diese ändern, die zu spielen außer Frage stand, nachäffen. Und so unschön sein Hampeln aussah, so stockhäßlich anzuhören meines Schauspielers Stimme [...]. (*GF.*, p. 81)

Ce passage fait sans doute référence au célèbre texte de Kleist *Sur le théâtre de marionnette*. Nous savons que Peter Handke a lu ce texte et s'en est inspiré puisqu'il le cite dans le texte *J'habite dans une tour d'ivoire*. Il y évoque un phénomène qui lui rappelle « un mouvement circulaire dont la boucle passe par une prise de conscience de soi pour revenir ensuite au point de départ. »¹⁰⁷⁷. Dans ce texte, Peter Handke fait allusion au passage issu du *Théâtre de marionnettes* : « Mais le Paradis est verrouillé, et le Chérubin à nos trousses ; il nous faudrait donc faire le tour du monde pour voir s'il n'est peut-être par rouvert par derrière. »¹⁰⁷⁸ Kleist

¹⁰⁷⁶ Louis Marin, *L'écriture de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, pp. 10-11.

¹⁰⁷⁷ Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, p. 28 : « Dieser Vorgang schien mir wie eine Kreisbewegung über das Bewußtwerden zurück zum Ausgangspunkt. » [je traduis]

¹⁰⁷⁸ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. Brice Germain, Paris, Editions Sillage, 2010, p. 15 ; Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe. Band II, Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe*, München, C. Hanser, 2010, p. 342 : « Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. »

formule ici ce qui pourrait résumer l'écriture extime : une exploration du monde après une expropriation, pour tenter de revenir et de retrouver les origines, retour qui scellerait l'harmonie retrouvée et permettrait au double, dans l'adéquation recouverte de soi à soi et la grâce du geste, de revenir à son corps.

L'autre composante concerne les « mystères » comprenant les mythes fondamentaux et leur mise en jeu, ce théâtre par lequel « le groupe confirme son existence, ses origines, sa destinées »¹⁰⁷⁹, et qui replacent ainsi le mystère au milieu de la vie, vie sociale et fantasmagorie, avec la présence – et la projection – des mythologies, de l'histoire sacrée et collective. En l'espace de quelques instants, la clairière se remplit en effet de différents personnages qui se présentent tous avant tout comme les représentants de différents archétypes de la société. Nous voyons ainsi défiler aussi bien le présentateur de télévision noir, des traders, des médecins, un groupe de vieilles personnes et, venant couronner cette hallucination collective, le Président du pays escorté de ses gardes du corps. Leur description confère cependant rapidement une puissance d'abstraction à ces individus qui se voient, aussitôt entrés sur scène, privés de toute individualité et de toute psychologie. Ils prévalent essentiellement en tant que mobiles se déplaçant dans l'espace et incarnations vivantes d'un *schème* :

Le plus repoussant, c'était que même avec la meilleure volonté [...], les gens qui occupaient la clairière n'apparaissaient, tous autant qu'ils étaient, marcheurs, cyclistes, membres d'un groupe de randonneurs junior-et-senior, que comme des archétypes, et pas seulement parce qu'ils rappliquaient, croisaient assez loin de lui. Des archétypes : ils se confondaient avec ce qu'ils faisaient et en même temps, représentaient, et sans aucune gêne. (*GC.*, p. 53)

Das Abtsoßende war dabei, daß mit dem besten Willen – nein, das wäre gelogen, jeder gute Wille war ja mit dem ersten Blick auf sie futsch gewesen – sich von den Lichtungsbesetzern einzig das Typische zeigte. Sie wirkten durchwegs als Typen, Geher, Läufer, Radfahrer, Altwandergruppe, Alt-und-Jung-Wandergruppe, und nicht nur, weil sie ziemlich weit weg auf- un durchkreuzten. Typen: sie waren eins mit dem, was sie taten und zugleich darstellten, und das ohne Scheu. (*GF.*, p. 79)

Si Peter Handke choisit pour ses personnages, des rôles proches du sien, c'est avant tout parce que le jeu de ses protagonistes lui permet d'accéder aux mystères entendu ici dans tous les sens du terme, c'est-à-dire aussi bien aux mystères insondés de son être qu'à une forme s'inspirant de la dramaturgie du Moyen-Âge puisque, comme nous l'apprend Henri Rey-Flaud, « le mot “mystère” (*ministerium*), signifie [pour l'homme du Moyen-Âge] que l'œuvre théâtrale, n'est au fond qu' “exécution” et que le “Mystère” se confond avec l'activité de la vie quotidienne, le “mestier” (issu aussi de *ministerium*) »¹⁰⁸⁰. L'œuvre littéraire, dans cette perspective, est donc

¹⁰⁷⁹ Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 75.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*.

à la fois artisanat scriptural, vie et métier quotidien, ce qui accentue par conséquent le jeu de dédoublement de l'auteur qui accompagne une re-découverte des mythes fondamentaux. C'est donc par le recours à ce que Rey-Flaud appelle une « dramaturgie du miroir » c'est-à-dire cette capacité qu'a l'auteur de jouer sa vie, de projeter les figures et les obsessions qui hantent sa vie et la société, que Peter Handke peut, par la découverte de cette image en miroir, « [abolir] toute distance entre lui et l'action représentée, tout en renvoyant cette action à l'infini. »¹⁰⁸¹

Le recours à cette conception médiévale du Moyen-Âge éclaire la mise en place d'une scénographie du sujet portant en son sein les germes d'une autre conception de la dramaturgie¹⁰⁸² et, partant, de l'espace représentationnel. Une nouvelle fois, l'emprunt à des formes littéraires archaïques permet à l'auteur autrichien de frayer une nouvelle voie exploratoire pour l'écriture de soi et fait écho à des théories plus modernes en rupture avec l'espace traditionnel de la représentation hérité de la période classique et s'imposant à partir de la Renaissance. Henri Rey Flaud nous explique en effet, que le théâtre du Moyen-Âge se définit par le rond, le cercle que font les spectateurs sur la place et autour de cette place qui devient piste de jeu. Celle-ci comporte « une scène », c'est-à-dire des *lieux* et des *mansions* qui entourent l'aire de jeu et qui sont des petites constructions en bois où se tiennent – et se cachent – des personnages. Les histoires qui se jouent à l'intérieur du cercle formé par les acteurs et les spectateurs prennent l'allure d'« hallucinations collectives »¹⁰⁸³. L'ouverture à cette fantasmagorie de la scène désormais intériorisée modifie le statut et la fonction du « jeu ». Celui-ci n'est plus simplement un moyen d'analyse et de décomposition, mais une voie de connaissance et d'expérience existentielle. Comme le théâtre du Moyen-Âge le laissait entendre, être et jouer ne seront plus les termes d'une dichotomie, d'une distance qui sépare deux gouffres, être et paraître, la Scène intérieure et la Scène extérieure, mais de multiples modalités de présence dans un monde-théâtre où nous retrouvons donc l'esprit du Moyen-Âge et des Mystères.

Cette essentialisation passe aussi par le refus d'attribuer aux personnages un nom, ceux-ci se réduisant alors le plus souvent à une nomination qui met l'accent sur un aspect de sa nature : une fonction, un rôle, un métier, un âge, une qualité symbolique. De la même façon que les personnages voyagent, leurs qualités voyagent elles aussi, s'échangent comme des métaphores et vont éclairer en miroir l'ensemble d'une quête. L'essence et la conception du jeu

¹⁰⁸¹ *Ibidem.*

¹⁰⁸² Heinke Wagner analyse en détail le réemploi de ces formes dramaturgiques dans le théâtre handkéen. Heinke Wagner, *op. cit.*

¹⁰⁸³

d'acteur sont décrits par une la figure de l'actrice dans *Voyage au pays sonore*. Elle s'exprime en ses termes :

Et enfin, et surtout, tes maîtres ne te disaient-ils pas ça à toi aussi, que si nous autres aujourd'hui ne savons plus rien laisser passer, c'est que nous ne recommençons pas du tout début en questionnant ? Même s'ils nous accordent que le rythme fondamental de notre respiration, de notre regard et de notre écoute reste bien toujours comme il était pour eux et comme pour ceux d'avant, rythme d'un constant et muet questionnement, et nostalgie d'un enfant en quête de l'expression salvatrice ? Que de rester ainsi muets et sans question n'est pas un manque supplémentaire mais, dans notre âge moderne et prétendument sans honte plutôt le signe vivant d'une réticence originelle ?

Und schliesslich, vor allem, haben auch dir die Lehrer gesagt, dass wir Heutigen die Durchlässigkeit deshalb nicht mehr schaffen, weil wir nicht ganz von vorne wieder mit dem Fragen anfangen? Wobei sie uns aber zugute halten, dass der Grundrhythmus unseres Atmens, Schauens, Hörens offenbar wie auch bei ihnen und denen vor ihnen noch immer der eines beständigen stummen Fragens ist, mit der Sehnsucht eines Kinds unterwegs zum erlösenden Ausdruck? Dass solches Stummbleiben und Nichtfragen aber nicht wieder eine unserer Unfähigkeiten ist, vielmehr, gerade in unserer als schamlos bezeichneten Neuzeit, das Lebenszeichen einer ursprünglichen Scheu? ¹⁰⁸⁴

Dans cette citation, l'Actrice fait l'apologie de l'inspiration de son état d'actrice, de son idée de l'acteur : il appelle à jouer vrai et préconise pour cela de se laisser traverser par le « tiers-lieu », le public, et le traverser soi-même en cherchant l'émotion active que l'être atteint lorsqu'il parvient à vivre le « sérieux » de ces rares moments de sentiment qui délivrerait un instant de vérité incarnée et communiquée. Selon l'Actrice, l'idéal de l'acteur renvoie à une qualité de transparence lumineuse et de perméabilité qui permet de déplacer le jeu « vrai » dans le geste scriptural qui transfigurera le scripteur vers sa vérité existentielle de solitude et d'héroïsme. Dans une élévation amoureuse et spirituelle, les Acteurs, à la manière de ces couples que nous avons étudiés dans la partie précédente, proposent un troisième lieu, le « troisième corps » qui n'est plus un corps charnel, mais un corps tendant à l'immatériel et à l'informel, né de l'union du sonore et du lumineux, inappropriable puisqu'échappant à toute volonté de possession. Avec les Acteurs, le jeu esquisse une éthique qui est une poétique fondée sur le recommencement et sur la perméabilité produite par une capacité d'émotion et d'affection décuplée des corps. L'enjeu fondamental du jeu d'acteur consiste donc à atteindre un état d'abandon et de transparence qui serait la métaphore du jeu de l'être dans une complète ouverture et ferait rentrer le personnage mais également le lecteur dans l'élévation vers la connaissance puisqu'il s'agirait, dans ce cas, d'une Union avec « l'autre de soi ». C'est donc par le jeu que les personnages-acteurs atteignent aux mystères, compris ici comme une forme de dépossession de

¹⁰⁸⁴ Peter Handke, *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, pp. 29-30 / Peter Handke, *Voyage au pays sonore ou L'art de la question*, trad. Bruno Gayen, Paris, Gallimard, 1993, pp. 27-28.

soi qui, en permettant de devenir autre, s'impose avant tout comme un lieu de passage et accentue la perméabilité du représenté.

b. Discours et figure

L'une des conséquences premières de cette perméabilité mise en place par l'écriture extime à travers le jeu d'acteur, est donc la capacité de transcender et de briser les catégories liées à l'écriture de l'histoire qui ne se fait dès lors plus autour d'un conflit ou d'une situation, mais se décompose en figures intérieures/extérieures. De fait, non seulement la narration fragmentaire suit un déroulement anarchique, mais elle entraîne également une disparition ou, du moins, une profonde modification de la notion même de personnage qui renforce cet aspect. Les personnages apparaissent alors comme des « bris de discours », c'est-à-dire « des figures » dont Barthes dit que « [le]mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique, bref, au sens grec ». Il ne s'agit donc pas du « schéma », mais « d'une façon bien plus vivante, [du] geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu »¹⁰⁸⁵. Parfaitement représenté au théâtre par les postures figées et hiératiques des personnages, ces aspects se retrouvent également dans les textes en prose. En effet, la notion de personnage se voit remplacée par celle de *figure*, une apparition-image en action qui représente un état, un mouvement intérieur, une référence, une allégorie, un symbole, une aspiration transcendante, à l'instar de la danse ou de la musique. La particularité de ce spectacle consiste donc en une traduction de tout acte de parole en acte du corps et en mouvements, une incarnation « finale » du Verbe et une réouverture de l'exploration qui prend dès lors de sens multiples. La figure intérieure trouve une expression extérieure dans les corps, geste, mouvement, petite séquence narrative, et elle concentre les deux niveaux de lecture que constituent le discursif et le figural : « Notre hypothèse serait que les signes et les intensités ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, mais au contraire, se fondent les uns sur les autres : pas de perception de la sémiotique d'une séquence dans le détonateur de son pouvoir énergétique et inversement. »¹⁰⁸⁶ Les mouvements décrits apparaissent, se révèlent et célèbrent les instants de leur essence. Le mouvement et le geste deviennent figures parce qu'ils sont « marqués » (Barthes), ils mettent en évidence un argument (« exposition, récit, sommaire, petit drame,

¹⁰⁸⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, pp. 7-10.

¹⁰⁸⁶ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, A. Colin, 2016.

histoire inventée »)¹⁰⁸⁷ dans un lieu « un peu vide », laissant la place à ce personnage-projection.

Ce « lieu vide », les textes du corpus en présentent de nombreux parmi lesquels un se distingue en particulier : la clairière de *La Grande chute* au début. Après avoir quitté la maison de la femme dans laquelle il a passé la nuit, le protagoniste du roman se met en route et, après avoir traversé une forêt, ses pas le mènent à une clairière. Jouissant jusque-là de la quiétude et de la solitude du lieu, un bourdonnement, véritable agression auditive, lui parvient aux oreilles, annonciateur d'un soudain afflux de personnes, plus précisément des badauds de la banlieue. La clairière se transforme alors en une scène où ont lieu les déplacements et les traversées de ces nouveaux personnages. L'apparition de cette foule déclenche chez le personnage une angoisse intense marquée de dégoût. Le long paragraphe suivant décrit précisément chacun des gestes et actions effectués par ces personnages. Pour ce faire, Handke adopte un trait stylistique particulier et très significatif. En effet, le regard qui suit ces mouvements décompose chacun d'entre eux très sobrement en les introduisant par le déictique visuel « da » et en les raccordant l'un à l'autre par la coordination « et ». Ce trait stylistique qui par la juxtaposition et la monstration traduit textuellement un mouvement d'ensemble qui apparaît, filtré par l'angoisse et le malaise profond du personnage, comme une vaste cacophonie. L'effet de dissonance auditive – le narrateur ne cesse de souligner le tintamarre provoqué par cette scène – et visuelle s'inscrit dans la lignée de « faux mouvements » qui émaillent le texte et conduiront jusqu'à la catastrophe finale, la grande chute. Ces mouvements d'ensemble acquièrent cependant à un moment précis, un moment de grâce :

Il s'instaura une harmonie, et il n'était pas le seul qui fût en harmonie. Cette harmonie-là, transparaissant pour une longue seconde encore, était une harmonie qui le reliait aux autres dans la clairière. Et ces autres ne se différenciaient guère des personnages du Nouveau Théâtre du Monde. Chacun d'eux incarnait un rôle, un rôle fondamentalement différent à chaque fois, et lui aussi incarnait un rôle, à ceci près que tous ces rôles dissemblables, opposés, antagonistes, se rassemblaient maintenant dans un seul cercle : le cercle des secondes, le cercle de cette seconde. Alors que tous jusqu'alors étaient apparus isolément, sans lien avec l'homme de devant ou de derrière, chacun, l'espace d'une seconde, complétait l'autre dans sa dissemblance même, dans son opposition même. Et lui, le misanthrope, en tête son rôle de fou furieux, s'harmonisait avec eux. (*GC.*, p. 58)

Dabei kam es zu einer, nach dem gerade Vorgefallenen, unerwarteten Harmonie. [...] Es geschah eine Harmonie, und harmonisch wurde dabei nicht er allein. Die Harmonie da, wieder für eine lange Sekunde aufblitzend, war eine, die ihn verband mit den anderen auf der Lichtung. Und die anderen, die waren kaum verschieden von den Figuren des Neuen Welttheaters. Jeder von denen verkörperte eine Rolle, eine jede grundverschieden, und eine Rolle verkörperte er auch, nur daß jetzt all die verschiedenen, gegensätzlichen, einander widersprechenden Rollen zusammen in einen Kreis gehörten: den Sekundenkreis, den Kreis der einen Sekunde. Wo zuvor die vielen vereinzelt aufgetreten waren, ohne Verbindung zu

¹⁰⁸⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 8.

Vorder- oder Hintermann, da ergänzte sekundenlang einer den anderen gerade in der Unterschiedlichkeit, gerade in der Gegensätzlichkeit. Und er, der Menschheitsfeind, die Rolle als Amokläufer im Sinn, harmonisierte mit ihnen. (*GF.*, pp. 87-88)

À cet instant, les déplacements des personnages se transforment en une véritable chorégraphie. Le caractère aléatoire puisque résultat du hasard, d'une heureuse conjonction des déplacements dans un moment de grâce, semble provenir de cette « étrange "raison" » qui orchestre le « multiple et le chaos de la différence »¹⁰⁸⁸. Ce « nouveau théâtre du monde » dont parle l'auteur dans le passage, rappelle donc ici, à certains égards, le théâtre que Deleuze décrit comme un « théâtre fait de métamorphoses et de permutations », quittant ainsi « le domaine de la représentation pour devenir "expérience", empirisme transcendantal ou science du sensible. »¹⁰⁸⁹ S'il peut paraître étrange de l'envisager ainsi, force est de constater que le texte handkéen rejoint, d'une certaine manière, une telle démarche. La représentation de ces mouvements et traversées n'est en effet pas exempte d'une certaine visée scientifique puisqu'à travers la danse de ces personnages s'opère une archéologie du réel et du quotidien. Les types qu'incarnent chacune de ces personnes fondent renvoient non seulement à des formes de vie spécifique, mais aussi à des abstractions – nous avons examiné, à ce sujet, la puissance d'abstraction attribuée à la substantivation des verbes – dont la valeur universelle renforce cet aspect. L'écriture handkéenne ne doit jamais être dissociée d'une méthode poétique d'approche du réel qui permet « [d'appréhender] directement dans le sensible ce qui ne peut être que senti, l'être même *du* sensible : la différence, la différence d'intensité comme raison du divers qualitatif. »¹⁰⁹⁰ Il faut donc analyser le passage cité comme un jeu, une chorégraphie des différences qui s'éprouvent dans un premier temps comme chaos et informe jusqu'à ce que l'ensemble se transforme en une de ces « anarchies couronnées »¹⁰⁹¹.

L'appréhension du monde qui en résulte n'est possible, nous dit Deleuze, que lorsqu'on « atteint à l'immédiat défini comme "sub-représentatif" »¹⁰⁹². Pour ce faire, « [il] faut [...] que la chose ne soit rien d'identique, mais soit écartelée dans une différence où s'évanouit l'identité de l'objet vu comme du sujet voyant. »¹⁰⁹³ C'est ce que le texte décrit pendant les quelques paragraphes qui précèdent. Partant d'un sentiment de fausseté et de falsification éprouvée à son comble : « Je suis faux. Et la clairière aussi est fausse, elle est une falsification. Et les forêts

¹⁰⁸⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 80.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, p. 79.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*.

¹⁰⁹² *Ibidem*, p. 79.

¹⁰⁹³ *Ibidem*.

sont fausses »¹⁰⁹⁴, il décrit ensuite une longue série de « désenchantements » (« *Entzauberungen* »), chacune introduite par « siehe da » et dans les pages précédentes, ce qui permet alors de mettre « chaque terme d'une série, étant déjà différence, [...] dans un rapport variable avec d'autres termes, [constituant] par-là d'autres séries dénuées de centre et de convergence » puisqu'il « faut, dans la série même, affirmer la divergence et le décentrement. »¹⁰⁹⁵ La mise en scène chorégraphique de la différence est donc nécessaire pour montrer, dans l'orchestration des trajectoires effectuées par les différences, « la différence allant *différant* », processus que le philosophe explique en ces termes :

Ce sont toujours les différences qui se ressemblent, qui sont analogues, opposées ou identiques : la différence est derrière toute chose, mais derrière la différence il n'y a rien. Il appartient à chaque différence de passer à travers toutes les autres, et de se "vouloir" ou de se retrouver elle-même à travers toutes les autres¹⁰⁹⁶.

Or l'immédiat est la principale question puisqu'elle est la solution au sentiment de fausseté et de falsification du réel pris dans ses simulacres et ses représentations sociales qui plombent la réalité. Ce « sub-représentatif », c'est précisément l'expérience immédiate et non plus la simple représentation, de cette chorégraphie, dans sa dimension performative retranscrite ici par les moyens stylistiques tels que les déictiques notamment que nous avons déjà utilisés. Or, c'est précisément ce qui se produit les pages précédant cette révélation harmonique. Il y est en effet uniquement question du rôle du personnage en tant qu'acteur. La question de son métier interroge directement son rapport à la représentation, à la falsification et à l'imitation :

Un grand acteur comme Robert de Niro qui parle et se meut la fois comme le modèle et la reproduction (il existe et, en même temps qu'il existe, décrit une vie) : jalousie de ce que de tels acteur, aujourd'hui, dans leur disponibilité si intense pour d'autres sont les véritables écrivains : *leur* écriture va de soi (comme les geste d'Henry Fona qui m'apparurent comme tracés en capitales).

Ein großer Schauspieler wie Robert de Niro, der spricht und sich bewegt wie Nachbild und Vorbild zugleich (er existiert und beschreibt zugleich, existierend, ein Leben): Neidgefühl, daß solche Schauspieler heutzutage, in ihrer intensiven Selbstlosigkeit für andre, die eigentlichen Schriftsteller seien: *ihre* Schrift ist selbstverständlich (wie Henry Fondas Bewegungen, die mir als Lettern erschienen)¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁴ GC., p. 56 / GF., p. 84 : « Ich bin der Falsche. Und auch die Lichtung ist falsch, sie ist eine Fälschung. Und auch die Wälder sind falsch. ».

¹⁰⁹⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 79.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰⁹⁷ Peter Handke, *Le poids du monde*, pp. 324-325 / Peter Handke, *Das Gewicht der Welt*, p. 325.

En même temps, il éclaire le fonctionnement général des personnages dans les textes. En effet, le mouvement et l'apparition, la figure spatiale et la figure narrative ne sont plus dissociables et renforcent le travail conjoint du discursif et du figural.

La mise en chorégraphie de ces personnages porteurs d'actions sert aussi à une forme d'archéologie du quotidien. Ce mouvement de figuration des personnages par l'écriture chorégraphique culmine dans la mise en scène rituelle de certaines pratiques du quotidien et qui les fait passer au plan symbolique. C'est particulièrement visible lors de sa première étape dans la Sierra de Gredos. L'héroïne s'arrête dans une auberge de la Sierra de Gredos et partage un dîner préparé par le châtelain/cuisinier avec tous les hôtes de l'établissement. C'est alors que la banquière, entre deux plats qu'elle apporte, commence à raconter les aventures de son premier voyage et à mettre en garde les autres clients contre les dangers présents dans cette contrée. L'économie des indications scénographiques (seuls sont évoqués la table, les repas et la fenêtre de la pièce) vise à transformer une simple discussion autour d'un repas en un rituel au cours duquel l'héroïne se dépersonnalise, prend une voix profonde presque masculine et s'approprie ainsi les traits anonymes et impersonnels propres au conteur. C'est alors la voix d'une parole vivante destinée à transmettre de bouche en bouche une expérience authentique et à faire revivre ces vieilles formes de vie dont il est fait mention quelques pages avant qui résonne à travers le texte. La protagoniste se trouve figée un moment dans cette figure où se rejoignent, un bref instant, la geste épique et la geste corporelle pour faire de son récit une histoire exemplaire destinée à fonder une communauté de destins. On assiste ici à une mise en abîme de l'œuvre par laquelle Peter Handke thématise la forme au sens où le rituel devient un moyen pour le texte d'exhiber sa propre médialité et de mettre en scène le dispositif textuel de contact et d'interaction sur lequel il repose, ou du moins sur lequel il voudrait reposer.

c. L'allégorie

Cette chorégraphie des personnages contribue à faire de l'écriture une expérience vivante et à la rattacher à une démarche allégorique. Cette réflexion a déjà été pressentie par Heinke Wagner à propos du théâtre en expliquant justement que « [les] figures présentées par Handke comportent [les] deux aspects, le figural et le discursif dans le mouvement – la figure dans l'espace –, et l'apparence – la figure “narrative” : le personnage (*Figur* en allemand) –, qui serait ici à approcher de l'allégorie. »¹⁰⁹⁸ Elle explique ensuite que « la “figuration” de

¹⁰⁹⁸ Heinke Wagner, *La Mission théâtrale de Peter Handke*, p. 274.

Handke est allégorique parce que les “figurants” de son théâtre en mouvement induisent un sens littéral et un sens figuré »¹⁰⁹⁹. La dimension allégorique ne tient cependant pas seulement à l’effet rhétorique d’un double sens résultant de la volonté de « présente[r] une pensée sous l’image d’une autre pensée »¹¹⁰⁰. Prise dans la tension dialectique entre le caché et le montré, l’allégorie désigne la possibilité d’une troisième qui serait la présence incarnée. Claude-Gilbert Dubois insiste par exemple sur le corps, la personnalité et la vie que l’allégorie transforme en une abstraction¹¹⁰¹. Ce procédé consiste alors à réinsérer des idées dans la matière en accordant un statut ontologique à la forme.

La nature allégorique des personnages indique le traitement figural auquel procède Handke pour les mettre en scène. Ce figural, nous dit Lyotard, ne consiste pas à réduire les mots à de simples copies du désigné. Il faut bien plutôt y voir l’expression spécifique d’un contenu qui échappe à la signification abstraite. La nature excédentaire du sujet et du réel ne se laisse plus résorber dans le *Logos*, autrement dit les choses se disent, plutôt qu’elles ne se laissent saisir dans l’abstraction d’un signe arbitraire. L’espace figural serait donc l’espace même de l’expression : s’y exprimerait l’événement *a-logique et a-discursif par excellence du désir*. Nous retrouvons ici la positivité et la force motrice de la mélancolie et du deuil que nous avons entrevue dans la première partie. Ce désir renverse le deuil en énergie, si bien que Don Juan « vivait son deuil comme une force. Son deuil était plus que lui et le surpassait. »¹¹⁰² Élément extérieur au langage, ce désir pousse les personnages à prendre la fuite, à la fuite, extériorisant ainsi la force transgressive qu’il représente par nature. De la même manière, le désir excède le récit et le met en faillite et les personnages, en tant qu’incarnation allégorique de cette force, traduisent, expriment ce mouvement qui traverse sauvagement le récit, le brouille et lui fait violence. Il transforme en même temps le texte et le monde en une scène où peuvent se dérouler le spectacle de ces désirs incarnés dans les personnages. Peter Handke esquisse alors une scène

sur laquelle il met en scène un bal masqué. A travers sa chorégraphie, il fait danser les choses telles des marionnettes et ce qu’il chorégraphie est une danse macabre : ses comédiens sont ces choses « tuées » par la mélancolie – ces cadavres de mots – que l’allégoricien déguise et fait apparaître avec des costumes, des visages et des significations toujours changeants [...] L’allégoricien ne redonne pas la vie aux choses pour les amener à ressusciter, mais pour

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰⁰ « L’allégorie, figure d’expression, [...] consiste dans une proposition à double sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l’image d’une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présente directement et sans aucune espèce de voile », Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p. 114.

¹¹⁰¹ Claude-Gilbert Dubois, « Romans de la rose : allégorie, mythologie ? Parabole, symbole ? », *L’Allégorie, Corps écrit*, n° 18, 1986, pp. 71-78.

¹¹⁰² *DJr.*, p. 38 / *DJe.*, p. 48 : « Don Juan lebte seiner Trauer, al seiner Kraft. Sie war mehr als er und überstieg ihn. »

trouver dans le masque de leur mort, dans cette vie illusoire et spectrale qu'il met en scène, un « plaisir énigmatique »¹¹⁰³.

Ainsi le figural participe-t-il du geste expressif propre à l'extime dans la mesure où elle montre et donne à voir, à travers les dynamiques actérielles, non pas le résultat fini d'un processus de mise en forme (l'in-formation imaginative de l'*Einbildungskraft* de la philosophie allemande), mais l'espace ouvert au processus en œuvre, à sa dynamique et à son devenir. Enfin arrivé au centre-ville, le comédien de *La Grande chute* passe à côté d'une affiche publicitaire, il observe attentivement le visage des personnes figurant dessus. Une scène a lieu qui rappelle fortement celle déjà vécue avec son ancien voisin et la femme de celui-ci. La « voiture puait la violence » et « une vraie odeur pestilentielle »¹¹⁰⁴ lui parvenait aux narines. S'ensuit également une scène de reconnaissance malgré la déformation ou défiguration subie par son vis-à-vis¹¹⁰⁵ qui débouche sur une expérience de l'altérité :

Et en laissant cet autre passer en lui, il remarqua que c'était lui-même, son reflet dans les vitres noires du wagon. [...] Et cette vision donnait aux visages souterrains une paix singulière. Chaque visage devenait celui d'une star, surtout ceux qui avaient les paupières closes : là Anna Magnani. Là-bas, Montgomery Clift. Tous les grands films du plus lointain passé revenaient en ces visages, sur l'écran de ces paupières. (*GC.*, p. 144)

Und indem er ihn auf sich übergehen ließ, merkte er, daß das da er selbst war, sein Spiegelbild in den schwarzen Waggonfenstern. [...] Und die Untergrundgesichter zeigten sich dann von solcher Phantasie seltsam besänftigt. Man sah sie so mit anderen Augen. Jedes Gesicht wurde da seines Stars, vor allem jene mit geschlossenen Lidern: Da, Anna Magnani. Dort, Montgomery Clift. Alle die großen Filme der längstvergangenheit kehrten zurück in diesen Gesichtern, auf diesen Lichtbildschirmen. (*GF.*, p. 231)

Derrière le masque apparemment figé de l'allégorie se cache la puissance d'un désir, d'une énergie désirante oscillant entre une « incommensurable tristesse » (« *einer nicht mehr zu steigernden Traurigkeit* »)¹¹⁰⁶ et une « paix singulière » (« *seltsam besänftigt* »)¹¹⁰⁷. Nous retrouvons ici la figuralité de l'écriture chez Peter Handke, mais enrichie d'une nouvelle fonction. En effet, plus que d'ouvrir l'écriture à l'Autre de la langue, l'écriture figurale et

¹¹⁰³ Anette Schwarz, *Melancholie. Figuren und Orte einer Stimmung*, Wien, Passagen Verlag, 1996, p. 189 : « auf der er einen Maskenball in Szene setzt. Unter seiner Choreographie läßt er die Dinge als Marionetten tanzen und was er choreographiert ist ein Totentanz. Seine Schauspieler sind die von der Melancholie „getöteten“ Dinge – Dingleichen – die der Allegoriker nun mit immer wechselnden Kostümen, Gesichtern und Bedeutungen ausstaffiert und auftreten läßt. [...] Der Allegoriker belebt die Dinge nicht neu, um ihnen zur Wiederauferstehung zu verhelfen, sondern um an der Maske ihres Todes, an ihrem „gespentschen Scheinleben“, das er inszeniert, ein „rätselhaftes Genügen“ zu finden. » [je traduis]

¹¹⁰⁴ *GC.*, p. 144 / *GF.*, pp. 230-231 : « Es stank im Waggon nach Gewalt, ein wahrer Pestgestank. »

¹¹⁰⁵ *GC.*, p. 144 : « D'ailleurs, il le voyait déjà, le reconnaissait, là, immobile, très droit, à ses yeux figés et, plus nettement encore, à ses joue stendues. » / *GF.*, p. 231 : « Es stank im Waggon nach Gewalt, ein wahrer Pestgestank. »

¹¹⁰⁶ *GC.*, p. 143 / *GF.*, p. 230.

¹¹⁰⁷ *GC.*, p. 144 / *GF.*, p. 231.

allégorique consiste également à faire revivre une signification vide, creuse à travers le masque de la mélancolie.

2. Refonder l'expérience et exprimer les singularités

Cette scénographie met également en lumière l'art de la relation et du passage que constitue le racontage. En effet, outre sa capacité à inventer une communauté par la mise en place d'une forme de communication intersubjective, la voix du conteur crée un espace de transit, de passage rompant avec les conceptions traditionnelles de l'espace et de la voix représentative. Pour cela, et tout en continuant à interroger la scénographie de l'auteur, nous nous appuyerons sur les réflexions de Marie Pascale Huglo. Elle met au jour, dans ses réflexions, un mouvement qui anime la pluralité vocale qui porte les voix vers un « frayage sensible du sens »¹¹⁰⁸. Démêlant l'entrelacs que nouent les trames d'un sujet disloqué et disséminé, elle étudie l'« effet de sujet » que produit cette parole plurielle dans le roman contemporain. Pour cela, l'auteure insiste sur « le *ton*, l'*enchaînement* et la *scénographie* qui contribuent à construire l'identité de la voix narrative et l'espace imaginaire de son dire. »¹¹⁰⁹ Elle élabore ainsi un appareillage notionnel permettant d'analyser les modes d'apparition des voix qui fonctionnent dans les textes à la manière d'effets cinématographiques. Ces outils nous permettent d'aborder la spécificité du narrateur de *La Grande chute* qui se manifeste par une présence immédiate auprès de son personnage. Peter Handke trouble encore plus que dans ces autres textes le partage des frontières entre la réalité et le représenté :

L'impression d'avoir, et depuis très longtemps, un spectateur et un auditeur, qui se tiendrait derrière lui, secouant la tête en silence, était si forte qu'il se retourna. Personne. [...] Et pourtant l'impression persistait. Il se croyait toujours observé, par un inconnu. En général l'idée qu'il y eût quelqu'un qui le voie et l'écoute lui faisait plutôt du bien ; elle fortifiait, clarifiait, éclaircissait, tandis que maintenant, en ce jour, à cet instant précis, elle le remettait en cause de fond en comble. C'était comme s'il était dépouillé de de tout devant l'observateur invisible, et devant le monde entier. Il n'était pas celui qu'il paraissait être d'ordinaire, même en dehors de ses rôles au cinéma. (GC., p. 55)

Die Vorstellung, einen Zuschauer und Zuhörer zu haben, und zwar schon die längste Zeit, einen, der hinter ihm stand und still den Kopf schüttelte, war so stark, daß er sich umdrehte. Niemand. [...] Und trotzdem blieb sie, die Vorstellung. Er dachte sich weiter beobachtet, von einem Unsichtbaren. Das geschah ihm auch sonst immer wieder, wenigstens einmal am Tag, und sei es für einen Augenblick. Da freilich tat das Bild von solch einem Beäugt-und-Gehört-Werden eher gut; es kräftigte, es klärte, es – lichtete, während es ihn jetzt, an diesem Tag, in

¹¹⁰⁸ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 16.

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 20.

diesem Moment, von Grund auf in Frage stellte. Es war, als habe er sich vor dem unsichtbaren Beobachter, und vor aller Welt, entlarvt. Er war nicht der, als der er ansonsten, auch jenseits seiner Filmrollen, erschien. (*GF.*, pp. 82-83)

Il est facile d'imaginer dans ce passage la présence de l'auteur par-dessus l'épaule du personnage qui perçoit dans l'effet de disparance produit par le dispositif textuel si particulier, ce trouble dans la représentation. Marie-Pascale Huglo nous permet d'envisager la scénographie de la voix et du métier d'écrire en tant qu'elle englobe les mécanismes de mise en présence et absence de ces voix, les masques de cette illusion qu'un auteur s'adresse directement au lecteur crée un *effet de présence*, générant la sensation d'une parole en acte, *en pleine performance*, et qui coïncide avec l'acte d'écriture ¹¹¹⁰. La scénographie du texte renvoie alors, par sa structure, à une esthétique du montré et du caché, du dévoilement et de la révélation des coulisses de la fiction (qui eux-mêmes en produisent une nouvelle). Cependant, cette résurgence entraîne avec elle le démontage des mécanismes insidieux de la rumeur comme voix sans origine et fiction souterraine qui rejaillit à la surface pour modifier la trame des événements. La voix est alors un liant qui sert l'enchaînement des faits, les relance, les décrit, les arrête ou bien les oriente pour créer de nouveaux points de vue : suivant le « sens du récit », la voix narrative opère les liaisons ou déliaisons qui font alterner les effets de réel et de fiction pour donner un corps à ces paroles textuelles.

Avec la figure du conteur, la volonté de créer une nouvelle communauté qui serait une communauté de voix, de paroles, Peter Handke en finit avec le modèle défini « par une position d'identité comme essence du Même, et la copie, par une affectation de ressemblance interne comme qualité du Semblable » ¹¹¹¹. Loin de la relation d'identité définie comme l'identique situé au cœur de la chose et fondateur en cela de la ressemblance, le simulacre est en effet, comme nous l'explique Deleuze, le lieu où la représentation et l'identique sont vaincus et dissous. Le simulacre, tel que le théorise Deleuze nous offre donc les outils pour comprendre ce nouveau régime du sujet et ses implications sur la place de la voix narrative dans les textes. Il en résulte ainsi un processus proche de l'interchangeabilité, consistant à transformer le texte en une scène de théâtre. Il s'agit cependant d'un théâtre « sans rien de fixe », ressemblant davantage à un « labyrinthe sans fil » où « [l'oeuvre] d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir "expérience" » ¹¹¹². Cette expérience, nous l'avons vu avec Agamben, est avant tout éthique et surtout indissociable de la fonction du conteur qui, avec les évolutions et la perte

¹¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 56-57.

¹¹¹¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 341.

¹¹¹² *Ibidem*, p. 79.

de sa fonction diagnostiquée par Benjamin, non seulement s'efforce de transmettre une expérience, mais érige le texte en expérience de la parole et de la voix. Le simulacre au sens où l'entend Deleuze dans *Différence et répétition* correspondrait donc au sujet effondré derrière lequel béent le sans-fond et l'absence d'origine. Théâtral, le texte se fait espace atopique, faisant surgir de la faillite de la représentation la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique et qui couvaient à l'état latent jusque-là.

C'est à nouveau l'espace du jeu qu'il faut prendre en considération pour appréhender l'espace textuel puisque le « jeu » renvoie à ce faisceau de significations abordées jusqu'ici :

Écoute : mon enfant était le jeu personnifié. Qu'il parle, qu'il apprenne ses leçons, qu'il mange, qu'il marche, quoi qu'il fasse, il ne cessait pas de jouer. Pour lui, tout comme pour son partenaire de jeu et/ou son spectateur, c'était un vrai bonheur, une source – oui, une source – de joie. Cette aptitude au jeu (et je m'en suis aperçue trop tard) était un don exceptionnel, un pouvoir magique. Transformer chaque activité du quotidien – respirer, marcher tête haute contre le vent, battre des paupières, grelotter – en un jeu, voilà qui affermissait tout notre être, renforçait notre présence au monde, et l'on conférait toujours un peu de cette force aux personnes qui jouaient avec nous, ou nous regardaient jouer ! Ce n'est qu'à partir du moment où nous jouions, mon enfant et moi, que nous formions une vraie famille ; ou plutôt, disons que si j'avais joué avec lui nous aurions formé une famille. (*BV.*, pp. 178-179)

Hör : Mein Kind war das Spielen in Person. Es konnte, im Sprechen, im Lernen, im Essen, im Gehen, in sämtlichen Tätigkeiten, nicht anders als spielen. Das war, sowohl für es als auch für den, der sein Publikum und/oder sein Spielpartner wurde, eine Freude und eine Quelle – ja, Quelle – der Erheiterung. Ein derartiges Spielkönnen bedeutete, und das erkannte ich zu spät, eine zauberische Gabe. Eine jede Lebenslage, selbst das bloße Atmen, das Gesicht-in-den-Wind-Halten, das Wimpernzucken, das Zittern in der Kälte, in ein Spiel zu verwandeln, das stärke Dasein und Vorhandensein des Spielenden und damit zusammen das seine Mitspieler und/oder Zuschauer. Das Spielen meines Kindes und mein Mit-im-Spiel-Sein machte uns erst zur Familie; hätte uns erst zur Familie gemacht. (*BV.*, p. 207)

Ce processus sanctionne le passage de la représentation au simulacre, de l'identique à la multiplicité et du Même à l'Autre par le biais d'une écriture qui n'est plus figée dans les carcans de la représentation, mais profondément nomade. Fuyante et déguisée, l'instance auctoriale se disperse, est multiple, divisée, fractionnée en une multiplicité de voix qui culmine dans la forme la plus indéterminée et la plus impersonnelle qui soit : le texte et l'histoire à qui elle délègue, par instants, la parole et l'autorité. Dire que le conteur et le narrateur sont, en fin de compte, des simulacres, c'est donc postuler plusieurs choses. Tout d'abord que l'écriture est profondément nomade en ce que, respectant le hasard du mouvement de la différence, de la dissémination, elle peut atteindre cette force d'origine, elle est créatrice et doit demeurer mouvement, c'est-à-dire « une œuvre, sans interposition : [à] substituer des signes directs à des représentations médiates ; [à] inventer des gravitations, des rotations, des tournoisements, des danses et des sauts

qui atteignent directement l'esprit »¹¹¹³. Ce qui est proprement « une idée d'homme de théâtre » nous permet d'envisager la pure interaction d'éléments sans médiation aucune, justifiant ainsi la prise en compte d'une distance nue. Ne l'oublions pas, le propre du simulacre est qu'il est « construit sur une disparité, qu'il a intériorisé la dissimilitude de ses séries constituantes »¹¹¹⁴.

a. L'expérience

Cette voix, ce cri n'est en réalité qu'un écho, c'est l'écho du réel, de cet impossible qui nous adresse un appel qu'il faut considérer comme le lieu d'un défaut, d'une déchirure. Face à un réel qui s'avère irréprésentable par le biais mimétique, qu'il est tout simplement impossible de refléter, de représenter. Ce manque, cette déchirure, il nous faut l'approcher par le détour de la fiction, mais aussi en reproduisant en retour l'écho d'une parole (que ce monde perdu, que cette expérience perdue même, nous adresse) qui rend à nouveau audible ce monde. Du cri primaire proféré au début de l'œuvre à cette voix que le narrateur « [entend] tout de même encore [...] chanter : « Ah, quand un enfant se met à raconter : marche de gens sous les arbres en fleurs "... »¹¹¹⁵, le roman retrace, à travers les épreuves endurées par la chanteuse, le cheminement vers et dans la parole, une parole originaire et archaïque qui correspondrait à celle de l'enfant, infra- ou supra-individuelle qu'il faut exhumer des replis de l'être. La capacité recouvrée et renouvelée de raconter des histoires ne signifie cependant pas la réappropriation d'une biographie ni la reconquête d'une expérience authentique, car, comme Giorgio Agamben l'explique,

[à] l'expropriation de l'expérience, la poésie répond en faisant de cette expropriation une raison de survivre, transformant en norme de vie ce qui ne peut être expérimenté. Dans cette perspective, la recherche du "nouveau" n'apparaît plus comme la recherche d'un nouvel objet d'expérience ; elle implique, au contraire, une éclipse et un suspens de l'expérience. Est nouvelle la chose dont on ne peut faire l'expérience, parce qu'elle gît "au fond de l'inconnu" : la chose en soi kantienne, l'inexpérimentable comme tel¹¹¹⁶.

Face à l'appel de l'impossible, il n'est qu'une réponse, qu'une attitude envisageable : la survie. Dans ce roman, le conte n'apparaît pas tant comme un lieu transitionnel de médiation

¹¹¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹¹¹⁴ *Ibidem*, p. 167.

¹¹¹⁵ *Kah.*, p. 118 / *Kv.*, p. 159 : « Ah, wenn einmal ein Kind ins Erzählen kommt : Gehen von Menschen unter blühenden Bäumen ... »

¹¹¹⁶ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot-Rivages, 2000, p. 53-54.

ou d'endormissement qui atténuerait une peine : au contraire, il invite à répondre à l'appel de l'impossible proféré par le réel et la mémoire par une esthétique de la survie, une esthétique qui permet de « vivre là où le monde est bouleversant »¹¹¹⁷ afin de transformer l'expérience traumatique en un contre-monde fictif ouvrant sur l'avenir et une promesse de bonheur. Le rapprochement entre cette œuvre de la littérature moderne marquée par la perte, et le genre du conte provient certes de l'intérêt de Handke pour ce type de textes, mais il est aussi caractéristique d'une modernité qui porte en elle, presque comme sa loi, la fêlure d'une perte. Cette perte serait ce qui oriente, sinon accomplit, l'expérience des écrivains modernes, qui cherchent leur parole précisément dans le questionnement de la parole. Un dédoublement se trouve au cœur d'une telle expérience poétique dans l'usage de la parole se constate l'impossibilité d'une parole pleine, consacrant par ce biais la limite du langage et la situation énigmatique de toute écriture. La littérature se trouve alors partagée entre la vocation de dire et la volonté d'effacement, entre son articulation et sa profération :

Si l'écart entre voix et langage (comme entre puissance et acte) peut ouvrir l'espace de l'éthique et de la cité, c'est précisément parce qu'il n'y a pas *d'arthros*, pas d'articulation entre *phoné* et *logos*. La voix ne s'est jamais écrite dans le langage ; et le gramme (comme l'a opportunément montré Derrida) n'est que la forme même de la présupposition de soi et de la puissance. L'espace entre voix et logos est un espace vide, une limite au sens kantien. Si pour l'homme est possible quelque chose comme un ethos et une communauté, c'est seulement parce qu'il se trouve projeté dans le langage sans le support d'aucune voix, c'est parce que l'*experimentum linguae* le conduit à se risquer, sans la moindre « grammaire », dans ce vide et dans cette aphonie¹¹¹⁸.

À la fois refus du solipsisme radical et le désir de partage, la parole handkénne habite un espace où la littérature est sans cesse portée à se questionner sur ce qui l'origine, sur ses latences et ses possibles. Une éthique de l'écriture au plus haut degré d'exigence et de lucidité est au travail dans cette œuvre qui se veut aussi véritable exploration non seulement de soi, mais aussi de la communauté.

Contrairement à ce qu'écrit Jean Pontalis dans la préface d'*Enfance et histoire*, l'épos a démontré qu'il était capable de dépasser le vide et de fonder une communauté. Sa capacité à réarticuler les éléments disjoints, hétérogènes. Nous retrouvons ici l'art de la jointure comme fondement de l'expérience première de l'être car « [les] aîtres de la langue sont, dans la langue elle-même, l'hypothèque originaire et perpétuelle du pouvoir d'articulation qui la bâtit sur sa construction en signes. » Maldiney précise quelques lignes plus bas cet art de l'articulation :

¹¹¹⁷ *Kah.*, p. 117 / *Kv.*, p. 159 : « Dort leben, wo die Welt ergreifend ist. »

¹¹¹⁸ Jean-Bertrand Pontalis, préface à Giorgio Agamben, *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 2000, p. 16.

L'articulation de l'hétérogène, donc l'unité de la langue en acte, procède du même pouvoir que la nomination. Les mots (qui sont primitivement des noms) ne communiquent entre eux dans un dire qu'au niveau de cette lucidité première, toute de puissance, qui ouvre la significabilité du monde et dont le *nommer* est le premier moment – qui déjà *décide* du sens de l'être-là qu'il *dénonce*. Le développement du *nommer* en *dire* (mot – phrase nominale ou quasi nominale – phrase impersonnelle – phrase personnelle) a sa condition de possibilité dans le même pouvoir d'articulation. Il comporte diachroniquement, *dans le temps opératif*, des moments ou seuils critiques, dont chacun est le foyer d'un type spécifique d'articulation et d'une aire linguistique ¹¹¹⁹.

Cette capacité à reconstruire l'articulation de la parole pour générer la performativité et la processualité d'une « langue en acte » est directement liée à l'*épos* que Maldiney définit avant tout comme l'art de nommer. Le philosophe considère d'ailleurs cette faculté comme « l'acte primitif » puisque « [nommer] n'est certes pas associer un son à une chose ; mais ce n'est pas non plus constituer un rapport de rapports ». Ni simple raccord phonique, ni pure médialité, l'articulation de

la parole, comme la main articulée-articulante, éprouve et vise l'articulation de ses puissances et de ses résistances comme articulation des résistances et des puissances de l'autre ou de la chose affrontée auprès desquels elle demeure, mise en demeure qu'elle est de s'expliquer avec eux. L'articulation n'est pas de l'ordre de la structure. Elle est une unité-multiplicité dont la différenciation tensionnelle et mutationnelle est celle d'un procès immanent à ses moments critiques ¹¹²⁰.

Le conte se présente tout d'abord pour Peter Handke comme une manière de lutter contre l'oubli et de réparer ce qui a été perdu. Comme souvent dans ces textes, l'histoire prend sa source dans le surgissement d'une angoisse primaire et d'une expérience traumatique. Cette terreur qui déclenche le récit transforme le chant de la cantatrice en un cri, expression d'une terreur primaire qu'il faut dépasser pour accéder à la connaissance de soi et de la vérité de ce qui a eu lieu. En effet, les images recèlent un mystère et un secret qui fondent une altérité au sein du moi. Le « son final » arraché à la chanteuse par l'angoisse, est paradoxalement « l'amorce de cette histoire qui rejoue alors le drame de Shéhérazade, pour qui la parole permet de déjouer et de repousser sans cesse la fatalité qui pèse sur elle et qui la menace de mort. Pour faire face au poids de la mémoire trop lourde à porter, la chanteuse devra s'abandonner à un conte qu'il faut dès lors considérer comme le récit d'une mémoire perdue. Dans ce conte, comme dans les autres, il en va de la survie de l'individu et du groupe et c'est en passant du singulier à l'universel de l'archétype et des structures symboliques de la psyché humaine, que s'opère ce processus. Raconter revient alors à rendre visible, à faire venir au jour, à la présence, en le représentant, en le racontant avec les mots du discours, en le traduisant, ce lieu d'origine

¹¹¹⁹ Henri Maldiney, *Aïres de la langue*, p. 8.

¹¹²⁰ *Ibidem*, pp. 180-181.

qui ne peut, par structure, que rester invisible. Apparaît alors peu à peu un décor sur lequel se découpe non pas tant un être qu'une silhouette, un spectre, une ombre : bref une présence absente pourrait-on dire : « Et de nouveau je la vois debout, dehors dans une rue, seule. [...] Il est tard dans la nuit, et de nouveau une quasi-clarté de scène de scène sinon de jour. »¹¹²¹

Qu'il s'agisse de la femme en quête de l'enfant perdu, ou de la communauté humaine en proie aux tourments de la guerre, c'est bien la question de la continuité et de la transmission que l'œuvre interroge. La peur renvoie à un fond psychique primaire qui s'élève à l'universel par le truchement de l'anonymat, de l'indifférenciation des personnages. Le véritable événement du conte serait alors la mort apparente de ce double doué d'un nom, d'une histoire, d'un devenir et dont le deuil pourrait justement ré-engendrer la vérité d'un soi sous la forme d'une femme sans passé et sans identité hors du conte. L'auteur fait passer le récit de l'histoire particulière et individuelle – une histoire innommable, irréprésentable, irracontable –, au rang de récit universel dans lequel le personnage, la chanteuse en l'occurrence, se défait de ses attributs et caractéristiques personnels pour devenir « celle-ci ou cette autre »¹¹²². Raconter revient donc, comme pour Shéhérazade, à repousser indéfiniment la mort, à la conjurer par la puissance de la répétition, et fonde, à chaque recommencement, l'unicité d'un « il y a », d'une histoire et d'une singularité. Ce que Peter Handke entreprend, à travers le destin de cette femme anonyme, c'est de livrer un récit exemplaire à la dimension universelle, afin de refonder, par la reconstruction d'une mémoire individuelle perdue, une mémoire collective qui n'est cependant possible que dans l'avènement toujours renouvelé, répété mais unique d'une voix, d'un « il était une fois ».

¹¹²¹ *Kah.*, p. 11 / *Kv.*, p. 10 : « Und wieder sehe ich sie stehen, draußen auf einer StraÙ, allein. [...] Es ist spät in der Nacht, und wiederum, wenn nicht tag- so fast bühnenhell. »

¹¹²² *Kah.*, p. 10 / *Kv.*, p. 8 : « soll sie freilich keine Musikantin mehr sein, nur noch [...] die und die. »

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

Comment peut-on écrire le monde et l'Histoire si l'écriture détruit la notion de temps comme succession linéaire ? Pour répondre à cette question, Blanchot propose de se tourner une parole essentielle puisque cette absence de temps

n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où rien ne commence, où l'initiative n'est pas possible, où avant l'affirmation il y a déjà le retour de l'affirmation. [...] Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence. [...] De ce qui est sans présent, le caractère irrémédiable dit : cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment. C'est sans fin, sans commencement, sans avenir ¹¹²³

De la même manière, Peter Handke aspire à retrouver cet idéal, cette « parole essentielle » que constitue pour lui la parole de l'*infans* en tant qu'expérience de la parole littéraire. Il cherche par ce biais « à se dégager de ce monde », cédant à la « tentation [...] de le ruiner avant de le reconstruire pur de tout usage antérieur, ou mieux encore de laisser la place vide. » Il s'agit donc de retrouver la plénitude de la parole littéraire par la resynchronisation des voix, la réarticulation entre *phone* et *arthros* et la réintégration de ce qui avait été séparé, donnant ainsi voix à Écho, cette *infantia* qui est

[c]e qui ne se parle pas. Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours. Celui-ci de ne cesse pas de la mettre à l'écart, il est sa séparation. Mais il s'obstine, par là même, à la constituer, comme perdue. À son insu, il l'abrite donc. Elle est son reste. Si l'enfance demeure chez elle, ce n'est pas quoique mais parce qu'elle loge chez l'adulte ¹¹²⁴.

Avec l'extime, Peter Handke explore des formes d'expérience à faire avec la parole et dans lesquels la parole constitue l'expérience elle-même : elle est à la fois l'épreuve, mise à l'essai des voix, acquisition de savoirs et éloge du non-savoir. L'écriture extime renvoie alors à ce phénomène qui traduit l'arrachement à soi à travers la parole singulière de l'œuvre qui le ramène à sa propre parole.

¹¹²³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, pp. 25-26.

¹¹²⁴ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9.

Les textes de notre corpus mettent en scène une épreuve de la parole qui expose le sujet aux limites et aux contradictions de sa parole. L'expérience transmise ici est celle de la parole elle-même, une parole qui cherche à construire sa singularité dans le geste expressif de l'écriture. Ouvrant ainsi la voie à une possibilité de l'*Erfahrung* en tant qu'expérience vécue singulièrement, la parole est à la fois le lieu et l'objet de l'épreuve. Plus qu'une simple acquisition de connaissances ou qu'une simple transmission de savoirs, l'écriture extime dévoile la vérité dans un processus de cheminement (*Fahrt*), ou pour reprendre les termes heideggeriens, un « acheminement »¹¹²⁵ vers et dans la parole, une expérience vécue et singulière de déplacement. Par l'écriture extime, l'auteur procède à l'*experimentum* du langage dans son être brut. Le scripteur, en recourant au modèle narratif de l'aventure et en nous ouvrant son atelier d'écrivain, exprime dans le geste d'écriture une singularité en nous livrant le spectacle de son absence. Il rejoint ainsi les nouvelles tendances du roman contemporain dont la caractéristique, selon Jean Bessière, consiste à retrouver l'énigmaticité et « marquer la singularité », ce qui

équivalait à marquer la différence que fait l'écriture dans ce jeu d'autoréférence et de rapport externe. L'illisible éventuel du littéral, le caractère apophatique du signe, [...] serait moins un barrage du sens et de la lecture que les indices du traitement de la distance que porte l'écriture et de la double figuration que porte la singularité : figuration de la différence de l'écriture, figuration de cela qui se dit inévitablement par autre chose, puisque la singularité est toujours relative¹¹²⁶.

Le sujet extime, sans être pour autant un rebelle, est donc un idiot qui ne peut s'empêcher de mettre en faillite les systèmes les plus clos et les plus hermétiques. Les troubles qu'il occasionne dans le circuit de la représentation peuvent être interprétés comme les manifestations hyperboliques de cette « différence » fatalement à l'œuvre dans la relation à autrui. L'« essoufflement de l'esprit »¹¹²⁷ se combine toujours dans l'idiotie à une « situation d'anarchie ». Une telle combinaison ouvre en direction d'une éthique dynamique dont Peter Handke reconstruit l'événement dans l'aventure du réel.

¹¹²⁵ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, 1981.

¹¹²⁶ Jean Bessière, *L'énigmaticité de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 7-8.

¹¹²⁷ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, p. 16.

CONCLUSION

Pour un apaisement

Blanchot écrivait : *Noli me legere*, tu ne me liras point. Il signifiait par cette formule que ce qui ne se laisse pas écrire, dans l'écrit, appelle peut-être un lecteur qui ne sait plus ou pas encore lire. Comme bien souvent chez Blanchot, les formules expriment un paradoxe qui n'est qu'apparent. Il décrirait ici parfaitement la posture imposée à tout lecteur par l'écriture extime. De l'autre côté du miroir, là où l'image n'est pas reflétée mais se déploie à l'infini dans le point de fuite, là où la parole proférée ne trouve pas d'écho mais se prolonge dans un chœur de voix qui disent le deuil et l'absence, le lecteur se fait auditeur. Dans le même temps, le sujet d'écriture se fait idiot et nous conduit à cette « zone fluctuante plutôt, où la conscience s'éveille à une forme d'amour qui n'attend pas de retour, au don gratuit de l'*agapè*. »¹¹²⁸

Cette posture d'écouter plutôt que de lire a orienté tout notre travail. Elle était nécessaire pour suivre les modulations d'une voix qui déjoue et met en faillite les circuits habituels de lecture et d'interprétation. Comment appréhender une écriture qui se déploie dans l'en-deçà des apparences et de sa profération ? Pour répondre à ce défi, il nous a fallu rejoindre Peter Handke de l'autre côté du miroir pour découvrir une écriture extime mue par une tension vers l'origine. Les personnages sont emportés dans un mouvement aporétique d'une réappartenance impossible et d'une désappartenance aliénante. Cette situation constitue la scène inaugurale des récits qui impose dès le début le régime de la spectralité à ces figures vouées à l'expérience de la disjonction et de l'inadéquation de soi à soi. Ce que nous avons assimilé à une écriture du désastre désigne en même temps la possibilité et la condition de l'écriture qui bascule dans cette autre nuit, celle de nos paupières closes, de l'espace de résonance

¹¹²⁸ Valérie-Angélique Deshoulières, *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski : la responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 369-370.

intérieure où retentit un ensemble de voix, monologiques et doubles dans un premier temps, puis chorales et impersonnelles dans un second temps.

Le sujet qui se constitue en se laissant dessaisir par l'Autre, se fait hôte, à la fois invité et invitant, il recueille en lui ces voix qui ne peuvent se dire, les voix des opprimés et des sans communauté pour les exposer dans leur vulnérabilité. Ce processus extime est donc avant tout un travail du deuil qui vise, dans le geste de l'hospitalité, à accorder à ces présences oubliées, la reconnaissance de la perte et le droit d'être pleurés. Entre incorporation et refoulement, l'écriture extime se fait parole ventriloque destinée à préserver dans cet entre-deux de la disparence, le secret de l'être. Épopées des temps modernes, ces récits racontent une quête dont l'objet, telle la Chose du conte, reste à jamais inaccessible tout en étant livrée et exposée aux yeux du personnage. Le jeu infini des questions si caractéristique de nos textes, renvoie à Perceval qui, voyant le Graal passer sous ses yeux, se refuse à poser la question qui délivrerait l'accès au mystère et à la connaissance. À la fois contenu et contenant, le secret de ces récits suscite une parole double, un clivage au sein du moi qui est cependant nécessaire au drame mémoriel qui ne s'efface pas, ne peut s'effacer et qui demande à rester dans la crypte, inaccessible et omniprésent.

La deuxième étape de ce parcours exploratoire nous a conduit dans les territoires du Dehors. L'extimation provoque une expropriation de l'être handkéen qui se trouve en même temps projeté dans les territoires d'une réalité se présentant, dans un premier temps, sous des dehors hostiles. L'agression sensorielle qui caractérise le déploiement anarchique et chaotique des forces circonscrivent une nouvelle spatialité qui relèvent de l'espace intensif. Face à cela, l'écriture extime met en place des dispositifs scopiques qui permettent de réguler et de donner forme forme au chaos. Plus encore, Peter Handke entreprend de réauratiser la réalité en lui restituant toute sa puissance énigmatique. Les procédés empruntés à d'autres arts permettent alors de dépasser le constat d'un « secret sans profondeur » qui caractérise l'espace de la surface et de la disparence. L'auteur trouve dans ces dispositifs de nouveaux moyens pour défamiliariser le quotidien et lui restituer toute sa singularité. Dans le même geste, il déporte l'être dans les (re)plis du monde où s'opère une reconfiguration du sensible et de l'être. Le tiers espace, l'espace hétérotopique de la disparence dévoile les potentialités qui sommeillent dans les recoins de la réalité et révèle la puissance de la figure.

La « fable topique » de ce troisième espace esquisse donc une nouvelle liminalité qui ouvre à une autre réalité et, partant, à la possibilité de renouveler l'art du récit dont Walter Benjamin avait diagnostiqué la fin. La troisième partie s'est donc efforcé d'analyser la manière dont l'auteur entend reconstruire l'événement dans sa dimension à la fois narrative – en tant

qu'entité structurant la dynamique du récit – et éthique – l'événementialité propre au traumatisme. Ce fut l'occasion d'envisager l'espace textuel comme un espace fabulatoire et ludique. Le « jeu », pris dans tous les sens du terme, a permis de mettre au jour les pouvoirs combinatoires de l'image dans la recreation de l'événement et de l'expérience. Reprenant notamment le modèle de l'aventure, l'auteur explore de nouvelles voies du récit.

Si, comme nous l'expliquions en introduction avec Jean-Luc Nancy, l'écriture de soi délaisse en partie le champ du visuel pour capter l'élément sonore, le lecteur et critique doit à tout prix éviter de faire violence à cette parole émise en dehors des cadres du dialogue : il doit se faire moins lecteur qu'auditeur. Peter Handke reproduit dans une magnifique et vertigineuse mise en abyme les dispositifs qui régissent les relations entre les personnages et le narrateur. L'extimation ne déporte pas seulement ces figures dans l'espace de la disparence, il met aussi en place un dispositif qui, entre la réalité et le représenté, exacerbe le jeu du déloignement auquel procède l'écriture extime pour parvenir à une présence immédiate et nue, celle du conteur simulacre dans le théâtre de la représentation. L'idiotie, par son caractère exceptionnel et excédentaire, brise la scène représentative et construit la scénographie du geste scriptural qui permet à l'auteur d'avenir à la présence dans la performativité et l'impersonnalité du métier d'écrire. Exproprié de ses territoires, l'auteur laisse sa maison libre pour le passage et les rencontres. Dans un ouvrage récent¹¹²⁹, Peter Hamm revenait notamment sur un événement particulièrement marquant. Alors qu'il avait rendez-vous avec l'auteur pour tourner un documentaire, il trouva la maison vide à son arrivée, mais non porte close. Peter Handke avait pris soin de laisser la maison ouverte. Ce geste d'hospitalité qui définit au mieux l'écriture handkéenne, peut donc être reproduit à notre échelle de critique et de lecteur. Plutôt que de retrouver des contours fixes et bien définis, l'écriture extime renvoie à une éthique de l'idiotie aussi bien de l'écrivain que du lecteur, dans le jeu inachevé et inachevable du don et du retrait. Aussi, alors que le prix Nobel vient d'être décerné à Peter Handke, nous espérons que ce travail invitera, au-delà du vacarme des scandales et des polémiques, à redevenir idiot pour écouter l'appel au silence qui bruisse depuis le fond de cette parole nocturne.

¹¹²⁹ Peter Hamm, *Peter Handke und kein Ende: Stationen einer Annäherung*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2017.

BIBLIOGRAPHIE

LITTERATURE DE ET SUR PETER HANDKE

Œuvres du corpus

HANDKE, Peter, *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

HANDKE, Peter, *La Perte de l'image*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2004.

HANDKE, Peter, *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

HANDKE, Peter, *Don Juan (raconté par lui-même)*, trad. Georges Arthur-Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2006.

HANDKE, Peter, *Kali. Eine Vorwintergeschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

HANDKE, Peter, *Kali. Une histoire d'avant-hiver*, trad. Georges Arthur-Goldschmidt, Paris, Gallimard, 2011.

HANDKE, Peter, *Die morawische Nacht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

HANDKE, Peter, *La Nuit morave*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2011.

HANDKE, Peter, *Der große Fall*, Berlin, Suhrkamp, 2011.

HANDKE, Peter, *La Grande chute*, trad. Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2014.

Œuvres de Peter Handke

HANDKE, Peter, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

HANDKE, Peter, *Der Ritt über den Bodensee*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

HANDKE, Peter, *Rede zur Verleihung des Kafka-Preises*, in *Das Ende des Flanierens*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1980.

HANDKE, Peter, *Das Gewicht der Welt: ein Journal (November 1975-März 1977)*, Frankfurt

am Main, Suhrkamp, 1982.

HANDKE, Peter, *Langsame Heimkehr: Erzählung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

HANDKE, Peter, *Die Geschichte des Bleistifts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

HANDKE, Peter, *Die Abwesenheit: ein Märchen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

HANDKE, Peter, *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

HANDKE, Peter, *Mein Jahr in der Niemandsbucht: ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.

HANDKE, Peter, *Langsam im Schatten: Gesammelte Verzettelungen 1980-1992*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.

HANDKE, Peter, *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten: ein Schauspiel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.

HANDKE, Peter, *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

HANDKE, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

HANDKE, Peter, *Noch einmal für Thukydides*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

HANDKE, Peter, *Abschied des Träumers vom Neunten Land; Eine Winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina, oder, Gerechtigkeit für Serbien; Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.

HANDKE, Peter, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

HANDKE, Peter, *Die Wiederholung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1999.

HANDKE, Peter, *Am Felsfenster morgens: und andere Ortszeiten 1982-1987*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.

HANDKE, Peter, *Pourquoi la cuisine?: Textes écrits pour le spectacle « La cuisine » de Mladen Materić*, Paris, Gallimard, 2001.

HANDKE, Peter, *Kindergeschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

HANDKE, Peter, *Gestern unterwegs: Aufzeichnungen November 1987-Juli 1990*, Salzburg, 2005.

HANDKE, Peter, *Die Kuckucke von Velika Hoča*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.

HANDKE, Peter, *Versuch über den stillen Ort*, Berlin, Suhrkamp, 2012.

Monographies sur Peter Handke

ALBES, Claudia, *Erzählen - Argumentieren - Beschreiben: zur Theorie und Interpretation moderner Prosatexte am Beispiel von Peter Handkes Lehre der Sainte-Victoire*, Trier, WVT, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013.

ALKER, Stefan, *Entronnensein, zur Poetik des Ortes: Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, Wien, Braumüller, 2005.

AMANN, Klaus, HAFNER, Fabjan, WAGNER, Karl (éd.), *Peter Handke, Poesie der Ränder*, Wien, Böhlau, 2006.

AU, Alexander, *Programmatische Gegenwelt: eine Untersuchung zur Poetik Peter Handkes am Beispiel seines dramatischen Gedichts Über die Dörfer*, Frankfurt am Main, 2001.

AVVENTI, Carlo, *Mit den Augen des richtigen Wortes: Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes*, Remscheid, Gardez!, 2004.

BETYNA, Gabriele Ines, *Kritik, Reflexion und Ironie: frühromantische Ästhetik und die Selbstreferentialität moderner Prosa: Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauss*, Aachen, Shaker, 2001.

BARTHÉLEMY, Lambert, *Fictions contemporaines de l'errance (Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon)*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry, 2003.

BARTMANN, Christoph, *Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß*, Wien, Braumüller, 1984.

BONN, Klaus, *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994.

BORGARDS, Roland, *Sprache als Bild: Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*, München, W. Fink, 2003.

CAMION, Arlette, *Image et écriture dans l'oeuvre de Peter Handke: 1964-1983*, Berne, 1992.

CARSTENSEN, Thorsten, *Romanisches Erzählen: Peter Handke und die epische Tradition*, Göttingen, Wallstein, 2013.

CASSON-SZABAD, Christine, *Spiel der Welten: Fiktionalität als narratives Paradigma in Mittelalter und Postmoderne: von Gottfrieds « Tristan » bis Peter Handke*, Erlangen, Palm & Enke, 2006.

ESTERMANN, Anna et HÖLLER, Hans, *Schreiben als Weltentdeckung: Neue Perspektiven der Handke-Forschung*, 1, Wien, Passagen, 2014.

FEDERMAIR, Leopold, *Die Apfelbäume von Chaville: Annäherungen an Peter Handke*, Salzburg, Jung und Jung, 2012.

FRIETSCH, Wolfram, *Peter Handke - C.G. Jung: Selbstsuche, Selbstfindung, Selbstwerdung: der Individuationsprozess in der modernen Literatur am Beispiel von Peter Handkes Texten*,

Gaggenau, Scientia Nova, 2002.

FUSS, Dorothee, *Bedürfnis nach Heil: zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauss*, Bielefeld, Aisthesis, 2001.

GRIESHOP, Herbert, *Rhetorik des Augenblicks: Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauss*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.

HAFNER, Fabjan, *Peter Handke: Unterwegs ins neunte Land*, Wien, P. Zsolnay, 2008.

HOFER, Stefan, *Die Ökologie der Literatur: eine systemtheoretische Annäherung*, Bielefeld, Transcript, 2007.

HÖFLER, Günther A., « *Moderne* », « *Spätmoderne* » und « *Postmoderne* » in der österreichischen Literatur: Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums, Graz 1996, 1998.

HUBER, Alexander, *Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

KINDER, Anna (éd.), *Peter Handke: Stationen, Orte, Positionen*, Berlin, Schöningh, 2014.

KURZ, Martina, *Bild-Verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

KURZ, Martina, *Bild-Verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

MCHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1987.

MICHEL, Volker, *Verlustgeschichten: Peter Handkes Poetik der Erinnerung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.

MELZER, Gerhard, TÜKEL, Jale (éd.), *Peter Handke: die Arbeit am Glück*, Königstein, Athenäum, 1985.

MIGUOUÉ, Jean Bertrand, *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien: ästhetische und diskursive Dimensionen einer Literarisierung der Wirklichkeit*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2012.

ÖZELT, Clemens, *Klangräume bei Peter Handke: Versuch einer polyperspektivischen Motivforschung*, Wien, Braumüller, 2012.

ÖZELT, Clemens, *Peter Handke: Freiheit des Schreibens, Ordnung der Schrift*, éd. Klaus Kastberger, Wien, P. Zsolnay, 2009.

Peter Handke. - 6. Aufl. Neufassung, München, Text + Kritik, 1999.

POMPE, Anja, *Peter Handke: Pop als poetisches Prinzip*, Köln, Böhlau, 2009.

RICHTER, Anja, *Das Studium der Stille: deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.

SARFATI LANTER, Judith, *Donner forme au sensible. La perception dans l'oeuvre de Peter Handke, Malcolm Lowry et Claude Simon*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2009.

SCHLIEPER, Ulrike, *Die "Andere Landschaft: Handkes Erzählen auf den Spuren Cézannes*, Münster, LIT, 1994.

SOMMERHAGE, Claus, *Romantische Aporien: zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*, Paderborn, Schöningh, 1993.

SPRENGER, Mirjam, *Modernes Erzählen: Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 1999.

STRUCK, Lothar, *»Der mit seinem Jugoslawien«: Peter Handke im Spannungsfeld zwischen Literatur, Medien und Politik*, Verlag Ille & Riemer GbR, 2016.

TABAH, Mireille, *Vermittlung und Unmittelbarkeit: die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk : 1966-1970*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990.

TUNNER, Erika, *Partir, revenir: en route avec Peter Handke* ;, éd. Laurent Cassagnau, Jacques Le Rider et Institut d'allemand, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand d'Asnières, 1992.

VOLLMER, Michael, *Das gerechte Spiel: Sprache und Individualität bei Friedrich Nietzsche und Peter Handke*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995.

WAGNER, Heinke, *La mission théâtrale de Peter Handke*, Bern, Peter Lang, 2003.

WAGNER, Karl, *Weiter im Blues: Studien und Texte zu Peter Handke*, Bonn, Weidle, 2010.

WEYMANN, Ulrike, *Intermediale Grenzgänge: « Das Gespräch der drei Gehenden » von Peter Weiss, « Gehen » von Thomas Bernhard und « Die Lehre der Sainte-Victoire » von Peter Handke*, Heidelberg, Winter, 2007.

Articles en français sur Peter Handke

ARCS, « Peter Handke : *Analyse du temps* – Colloque de Cerisy », ARCS, [En ligne : <http://arcs.hypotheses.org/1348>].

BACH, Bernard, « Avant-propos », *Germanica*, décembre 2015, p. 7-9.

CAMION, Arlette, « La chronique des événements courants de Peter Handke : une chronique des images », *Germanica*, décembre 1994, p. 177-187.

CAMION, Arlette, « Peter Handke, une question de regard », *Germanica*, janvier 1992, p. 155-168.

CRESTEY, Muriel Berthou, « Parution : « l'Esprit des lieux » (dir. G. Peylet / M. Prat), *Eidolon* n°99, Presses Universitaires de Bordeaux », *LE REGARD A FACETTES : Carnet de recherche de Muriel Berthou Crestey*.

DESBRIÈRE-NICOLAS, Brigitte, « Le style de l'autobiographie chez Peter Handke (1967-1972) », *Germanica*, juin 1997, p. 77-94.

DESBRIÈRE-NICOLAS, Brigitte, « Peter Handke, La Femme gauchère : du récit aux images », *Germanica*, juin 1998, p. 145-159.

DESBRIÈRE-NICOLAS, Brigitte, « Quand le juke-box aidait à vivre... Peter Handke et la musique : une approche », *Germanica*, juin 2005, p. 163-180.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, TRAN-GERVAT, Yen-Maï et COLLECTIF, *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, PU Rennes, 2008.

FIATTI, Igor, « Peter Handke : La parole slovène à travers les confins », *Slavica bruxellensia. Revue polyphonique de littérature, culture et histoire slaves*, février 2014.

GAUDEZ, Florent, « Nous sommes embarqués », *Socio-anthropologie*, juin 2013, p. 147-153.

GORGIEVSKI, Sandra, « Face-à-face avec l'ange : du regard frontal de l'art byzantin au « regard à la caméra » », *Babel. Littératures plurielles*, juillet 2007, p. 177-206.

HERMETET, Anne-Rachel, PAUL, Jean-Marie et COLLECTIF, *Écritures autobiographiques : Entre confession et dissimulation*, Rennes, PU Rennes, 2010.

LANTER, Judith Sarfati, « Le récit comme seule voie du retour : l'expérience de l'exil dans l'œuvre de Peter Handke et de Claude Simon », in Isabelle Keller-Privat, Corinne Alexandre-Garner, (éds.). *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014, p. 271-284.

LARTILLOT, Françoise, « L'engagement de Peter Handke, de René Char et de Paul Celan : Variations », in Emmanuel Bouju, (éd.). *L'engagement littéraire : (Cahiers du Groupe φ - 2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 373-385.

APPROCHES THEORIQUES

Le sujet

FOREST, Philippe (éd.), *La NRF. Je & Moi*, Paris, Gallimard, n° 598, octobre 2011.

GOULET, Alain, *Voix, traces, avènement: l'écriture et son sujet : colloque de Cerisy-la-Salle, 2-5 octobre 1997*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999.

LE BRETON, David, *Disparaître de soi: une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, 2015.

MURA-BRUNEL, Aline, SCHUEREWEGEN, Franc, MILLET, Richard (éds.), *L'Intime, l'extime*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2002.

MADELÉNAT, Daniel, *L'intimisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994.

MARIN, Louis, *L'écriture de soi: Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

MATTIUSI, Laurent, *Fictions de l'ipséité: essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève, Droz, 2002.

OSTER, Daniel, *L'individu littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

OUELLET, Pierre, HAREL, Simon (éds.), *Quel autre?: l'altérité en question*, Montréal, Canada, VLB éd., 2007.

Voix et auctorialité

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2006.

BARTHES, Roland, *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet: cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Gallimard Le Seuil, 2001.

RABATÉ, Dominique et BARRABAND, Mathilde, *Désirs de disparaître: une traversée du roman français contemporain*, Rimouski (Québec), Tangence éditeur, 2015.

Écriture de soi et question générique

BAILLY, Jean-Christophe, *Tuiles détachées*, Paris, Mercure de France, 2004.

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

BONNET, Véronique, COUDREUSE, Anne et DELORY-MOMBERGER, Christine, *Le propre de l'écriture de soi*, éd. Françoise Simonet-Tenant, Paris, Téraèdre, 2007.

BRAUD, Michel, JEANNELLE, Jean-Louis, LEJEUNE, Philippe[et al.], *Dictionnaire de l'autobiographie: écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017.

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle et ROCHE, Roger-Yves, *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

CHIANTARETTO, Jean-François, *Écritures de soi, écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004. FOREST, Philippe, *Le roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001.

FABRE, Daniel, *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L, 1993.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie*, Paris, O. Jacob, 1990.

HAREL, Simon, *Le récit de soi*, Montréal, XYZ, 1997.

KUPERTY-TSUR, Nadine (éd.), *Écriture de soi et argumentation: rhétorique et modèles de l'autoreprésentation : actes du colloque de l'université de Tel-Aviv, 3-5 mai 1998*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000.

LEJEUNE, Philippe et VIOLLET, Catherine (éds.), *Genèses du « Je »: manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS éd., 2000.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, France, Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

LECLERCQ, Jean et MONSEU, Nicolas, *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.

RABATÉ, Dominique (éd.), « Dire le secret », *Modernité 14*, PUB, 2001.

ROYÈRE, Anne-Christine, *Henri Michaux: voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

Poétiques de la littérature

BAETENS, Jan et Dominique VIART, Dominique (éds), *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*, Paris, Lettres modernes Minard, 1999.

BARRÈRE, Anne et MARTUCELLI, Danilo, *Le roman comme laboratoire: de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale. II*, Paris, Gallimard, 1985.

BERGOUNIOUX, Gabriel, *Le moyen de parler*, Lagrasse, Verdier, 2004.

BESSIÈRE, Jean, *L'énigmaticité de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33466270>].

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008.

- DESHOULIÈRES, Valérie-Angélique, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski: la responsabilité silencieuse essai / Valérie Deshoulières*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan, 2003.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- Écritures de soi, écritures des limites*, éd. Jean-François Chiantaretto, Paris, Hermann, 2014
- FOREST, Philippe, *Le roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, Saint-Sébastien-sur-Loire, Pleins feux, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Figures. III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1994.
- JENNY, Laurent et STAROBINSKI, Jean, *La parole singulière*, Paris, Belin, 2009.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Typographies*, Paris, Aubier : Flammarion, 1979. 2 vol.
- LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman: méthode d'analyse*, Paris, A. Colin, 2002.
- MARIN, Louis, *L'écriture de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, France, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.
- LETOT-DOUGLAS, Virginie, *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- PLUVINET, Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- PORS, Sandrine Le et SARRAZAC, Jean-Pierre, *Le théâtre des voix : A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, PU Rennes, 2011.
- REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.
- RICHET, Xavier, *Poétique du fantastique*, Paris, 2005.
- ROCHEVILLE, Sarah et HUGLO, Marie-Pascale, *Raconter ? les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris Budapest Torino, L'Harmattan, 2004.
- SCHMID, Holger et ESCOUBAS, Éliane (éds.) *Problème de la Kunstwissenschaft*, Bruxelles, La Part de l'oeil, 1999, (15/16).

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Héritage, deuil et spectralité

ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 2001.

ALLOUCH, Jean et MATTONI, Silvio, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, EPEL, 2011.

BAAS, Bernard et NANCY, Jean-Luc (éds.), *L'écho de l'immémorial: Lacoue-Lacan*, Paris, Hermann, 2016.

BOZZETTO, Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

BUTLER, Judith Pamela, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, trad. Martin Traduction Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014

CHAREYRE-MÉJAN, Alain, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

DERRIDA, Jacques, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Édition du Seuil, 1979.

DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

DERRIDA, Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 2017.

DERRIDA, Jacques, *Schibboleth : pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 2003.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx : l'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1997.

DERRIDA, Jacques, *Voyous : deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, 2003.

DERRIDA, Jacques, SOUSSANA, Gad et NOUSS, Alexis, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, 2001.

FÉDIDA, Pierre, *Par où commence le corps humain : retour sur la régression*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

FREUD, Sigmund, *Métopsychoanalyse*, trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1974.

FREUD, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1973.

GOLLUT, Jean Daniel, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993.

LACAN, Jacques et MILLER, Jacques-Alain, *Le Séminaire de Jacques Lacan : 1964*, Paris, Seuil, 2014.

LACAN, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973.

LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 2015.

LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XX.*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Avant*, Paris, Gallimard, 2011.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977.

WINNICOTT, Donald Woods, MONOD, Claude et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2002.

L'espace

ANTOINE, Philippe, NITSCH, Wolfram (éds.), *Le mouvement des frontières: déplacement, brouillage, effacement*, Clermont-Ferrand, France, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015.

ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands : the new mestiza*, San Francisco, Aunt Lute books, 2012.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BERQUE, Augustin, *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2016.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

BLUMENBERG, Hans, *La lisibilité du monde*, trad. Denis Préface Trierweiler et Pierre Rusch, Paris, Éditions du Cerf, 2007.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Saint Germain sur Ille, France, Éditions du commun, 2016.

- COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- DESCOLA, Philippe, *Diversité des natures, diversité des cultures*, Montrouge, Bayard, 2010.
- HALL, Edward Twitchell, *La Danse de la vie : Temps culturel, temps vécu*, trad. Anne-Lise Hacker, Paris, Seuil, 1984
- HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse: récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996.
- HOOKS, Bell, *Yearning: race, gender, and cultural politics*, Boston, MA, Etats-Unis d'Amérique, South End Press, 1990.
- KAUFMANN, Pierre et SAINT GIRONS, Baldine, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, J. Vrin, 1999.
- KLÉBANER, Daniel, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978.
- LAPIERRE, Nicole, *Pensons ailleurs*, Stock, 2004.
- MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Paris, La Table ronde, 2006.
- MAFFESOLI, Michel, *La transfiguration du politique*, Paris, Librairie générale française, 1995.
- MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Paris, Éditions du Cerf, 2012.
- MARIN, Louis, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Ellipses, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible ; Suivi de notes de travail*, éd. Claude Lefort, Paris, France, Gallimard, 1973, 364 p.
- NOYER, Jean-Max et CARMES, Maryse, *Devenirs urbains*, 1, Transvalor - Presses des mines, 2014.
- PLATON, *Oeuvres complètes*, Paris, les Belles lettres, 1970.
- ROPARS, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- SAID, Edward Wadie et WOILLEZ, Charlotte, *Réflexions sur l'exil : et autres essais*, Arles, Actes sud, 2008.
- SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996.
- SMITH, Donald Kimball, *The Cartographic Imagination in Early Modern England: Re-writing the World in Marlowe, Spenser, Raleigh and Marvell*, Ashgate Publishing, Ltd., 2008.

SOJA, Edward William, *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Cambridge, Blackwell, 1998.

SLOTERDIJK, Peter, *Globes : macrosphérologie*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Libella-Maren Sell, 2010.

SLOTERDIJK, Peter, *Sphères. 1, Bulles*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Fayard,

WESTPHAL, Bertrand, *La cage des méridiens : la littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, les Éditions de Minuit, 2016.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

WESTPHAL, Bertrand, *La Cage des méridiens : La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016

WESTPHAL, Bertrand, *Le monde plausible : espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

L'image

BACHELARD, Gaston, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, France, Librairie philosophique J. Vrin, 1969.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

DEBARY, Octave et TELLIER, Arnaud, « Objets de peu », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, juin 2004, p. 117-137.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, France, les Éd. de Minuit, impr. 2000, 2000, 93 p.

GAGNEBIN, Murielle et SAVINEL, Christine, *L'image récalcitrante*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994.

MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Paris, Éditions du Cerf, 2012.

- MONDZAIN, Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.
- OUELLET, Pierre, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, Sillery (Québec), Canada, France, Septentrion, 2000.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, France, la Fabrique éditions, 2003, 157 p.
- ROSSET, Clément, *Fantasmagories*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- ROSSET, Clément, *Le réel: traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de minuit, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul et ELKAÏM-SARTRE, Arlette, *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.

Temps et récit

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio et HERSANT, Yves, *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Paris, Payot, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2008. BENJAMIN, Walter, *Oeuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, 2000.
- BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1984.
- BRAUDEL, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, I, Paris, Armand Colin, 1990.
- BRAUDEL, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, II, Paris, Armand Colin, 2017, 536 p.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire: répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions Points, 2015.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit: pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Sabina Loriga, Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock-Demarle, Paris, Éditions EHESS, 2016.

MALDINEY, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations inactuelles*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1990.

OLIVIER, Laurent, *Le sombre abîme du temps: mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991.

VILLENEUVE, Johanne, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Laval, Presses Université Laval, 2003.

Le mythe

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Grenoble, ELLUG Université Grenoble Alpes, 2016. CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1987.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1997.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'alchimie suivi de L'alchimie asiatique*, trad. Alain Paruit et Ileana Tacou, Paris, Librairie générale française, 1992.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987.

GÉLY-GHEDIRA, Véronique, *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 1998.

JOLLES, André, *Formes simples*, trad. Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, 1985.

ROUSSET, Jean, *Don Juan et le baroque*, S. 1., 1956.

ROUSSET, Jean et FORESTIER, Georges, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 2012.

Divers

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alféri, Paris, Rivages, 1999.

- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio, *L'homme sans contenu*, trad. Carole Walter, Strasbourg, Circé, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1998.
- AMANN, Klaus, HAFNER, Fabjan et WAGNER, Karl, *Peter Handke, Poesie der Ränder*, Wien, Böhlau, 2006.
- ANSPACH, Mark Rogin, *À charge de revanche : figures élémentaires de la réciprocité*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean, *De La Séduction*, Paris, Galilée, 1979.
- BENJAMIN, Walter, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, éd. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988.
- BENJAMIN, Walter, *Trois pièces radiophoniques*, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Christian Bourgois, 1987.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 1968.
- BLOCH, Ernst, *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978.
- DELEUZE, Gilles, *Le pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. I, L'anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, France, les Éditions de Minuit, 2014, 219 p.
- DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques, SOUSSANA, Gad et NOUSS, Alexis, *Dire l'événement, est-ce possible ? : séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, Pays multiples, 2001.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987.
- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1983.
- GUSDORF, Georges, *Le Romantisme. II, L'homme et la nature*, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- JACOB, André, *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1989. 7 vol.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017.
- JULLIEN, François, *Entrer dans une pensée ou Des possibles de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2012.
- JULLIEN, François, *Figures de l'immanence : pour une lecture philosophique du Yi king, le classique du changement*, Paris, Librairie générale française, 1995.
- JULLIEN, François, *Le Détour et l'accès : stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, B. Grasset, 1995.
- KIERKEGAARD, Søren, *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990.
- KIERKEGAARD, Søren, *Ou bien... ou bien...*, trad. Ferdinand Prior, Odette Prior et Marie-Henriette Guignot, Paris, Gallimard, 1973.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- L'école de Chicago*, éd. Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, Paris, Aubier, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, 11e édition, Paris, Presses universitaires de France,

2014.

LEVINAS, Emmanuel et ROLLAND, Jacques, *De l'évasion*, Paris, Librairie générale française, 1998.

LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Librairie générale française, 1996.

LEVINAS, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1992.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

NANCY, Jean-Luc, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1990.

Sens en tous sens: autour des travaux de Jean-Luc Nancy, eds. Francis Guibal et Jean-Clet Martin, Paris, Galilée, 2004.

AUTRES REFERENCES

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Ed. Allia, 2007.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres*, éd. Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, trad. Jean Thibodeau, Paris, Editions du Seuil, 1996.

CÉZANNE, Paul et REWALD, John, *Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006.

CÉZANNE, Paul, *Conversations avec Cézanne*, trad. Ann Hindry et Philippe Ivernel, éd. P. M. Doran, Paris, Macula, 1978.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001.

GASQUET, Joachim, *Cézanne*, La Versannes, Encre marine, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, éd. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Bd.XI, Autobiographische Schriften. III*, München, Beck, 1999.

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *La forêt interrompue : récit*, Paris, Seuil, 1991.

KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe. Band II, Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe*, München, C. Hanser, 2010.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998.

MORITZ, Karl Philipp, *Anton Reiser: ein psychologischer Roman in vier Teilen ; Andreas Hartknopf: eine Allegorie ; Andreas Hartknopfs Predigerjahre*, Düsseldorf, Artemis & Winkler, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes sur l'éternel retour, 1880-1888*, trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003.

NOVALIS, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, éd. Sabine Roy-Herquin, Paris, Flammarion, 2014.

PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, trad. Françoise Laye, Paris, C. Bourgois, 2011.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne*, trad. Philippe Jacottet, Paris, Seuil, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

SOLLERS, Philippe, *Nombres*, Paris, Gallimard, 2000.

SPINOZA, Baruch, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954.

TABUCCHI, Antonio, *L'atelier de l'écrivain : conversations avec Antonio Tabucchi*, trad. Michel J. Wagner et Patrick Vighetti, Genouilleux, La passe du vent, 2001.

TIRSO DE MOLINA et GUENOUN, Pierre, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra: Don Juan = L'œabuseur de Séville et l'invité de pierre : Don Juan*, Paris, France, Aubier-Flammarion, 1984, 191 p.

TOURNIER, Michel, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004.

WEISS, Ernst, *Der Augenzeuge: Roman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, éd. Karl Lachmann, Eberhard Nellmann et Dieter Kühn, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

Table des matières

<i>Introduction</i>	7
<i>Partie I Hamlet en Carinthie</i>	37
Introduction de la première partie	39
Chapitre 1 Le « gracieux sacrifice »	42
1. La responsabilité infinie	43
a. Une vie hors de soi	45
b. Mélancolies de la fuite	50
c. « Celui qui soulèvera cette dalle ... »	60
2. Le sujet exproprié	65
a. Retour à Ithaque	65
b. Monolinguisme de l'autre	69
c. La responsabilité infinie	76
d. L'auctorialité abdiquée	83
Chapitre 2 Hospitalité du sujet	91
1. Le sujet inouï (Don Juan)	93
a. Solitudes de Port-Royal	95
b. Une hospitalité inconditionnelle	99
2. Le récit « livré » (La Perte de l'image)	109
a. Redéfinir les termes du contrat	110
b. Le discours endophasique	118
3. La voix acousmatique (Kali)	124
a. Hors-champ de la voix	124
b. Ventriloquisme	129
4. La communauté de voix (La Nuit morave)	132
a. Le conteur handkéen	133
b. Vers une nouvelle forme de communauté	137

Conclusion de la première partie _____	146
<i>Partie II Retrouver la figure</i> _____	149
Introduction de la deuxième partie _____	150
Chapitre 3 Expériences du Dehors _____	153
1. Le « secret sans profondeur » _____	153
a. Hypervisualité du monde ou la tyrannie du visible _____	154
b. La surface _____	164
2. L'altérité énigmatique _____	169
a. « Unheimlichkeit » et angoisse _____	170
b. Métamorphoses _____	181
Chapitre 4 Réapprendre à voir _____	190
1. La photographie _____	193
2. Peinture cézannienne _____	199
c. Incarnation de l'image _____	208
3. Le cinéma _____	210
a. L'épiphanie _____	212
b. Naïveté du regard _____	215
Chapitre 5 Invention du lieu et « fable topique » _____	222
1. Errance et nomadisme _____	223
b. Expansion vers les marges et transgressivité _____	224
2. Brouillage hétérotopique _____	224
a. Nouvelle liminalité _____	225
b. Brouillage référentiel _____	226
c. Le « Neuvième pays » _____	233
3. Le « tiers-espace » : _____	239
a. Liturgies de la profanation _____	241
b. L'expansion des sphères _____	245
c. L'être total _____	251
Conclusion de la deuxième partie _____	259
<i>Partie III Le métier d'écrire</i> _____	263
Introduction de la troisième partie _____	264

BIBLIOGRAPHIE

CHAPITRE 6 IDIOTIE DE L' AVENTURE	267
1. Nouvelle dynamique séquentielle	268
a. Art des transitions et pratique combinatoire	269
b. Ironie et Witz romantique	272
2. L' aventure de la périphérie	280
a. La rencontre	282
b. Contingence et épreuve du réel	289
c. Passivité du héros	292
CHAPITRE 7 EVENEMENTIALITE	299
1. Vers une nouvelle histoire	300
a. Nouveaux régimes d' historicité	300
b. Les récits de rêve	305
2. Recréer la durée	307
a. Démarche archéologique	308
b. Epos	319
CHAPITRE 8 SINGULARITE(S)	328
1. Geste d' auteur et « mestier » d' écrire	328
a. Scénographie des mystères	329
b. Discours et figure	334
c. L' allégorie	338
2. Refonder l' expérience et exprimer les singularités	341
a. L' expérience	344
Conclusion de la troisième partie	348
<i>Conclusion</i>	351
Bibliographie	356

Résumé

Ce travail se propose d'analyser cinq œuvres écrites par Peter Handke dans les années 2000 (*La Perte de l'image*, *La Grande chute*, *Don Juan (raconté par lui-même)*, *Kali* et *La Nuit morave*). L'angle d'approche adopté est celui de l'extime qu'il faudra définir non pas comme le contraire de l'intime, mais bien comme une de ses nouvelles modalités. Cette notion qui acte le tournant paradigmatique de l'écriture de soi à l'ère post-autobiographique, mettra au jour le mouvement différentiel qui anime l'écriture handkéenne. Abordant dans un premier temps les conflits entre ipséité et identité que subissent les personnages emportés dans un double mouvement de dés-appartenance et de ré-appartenance, ce travail étudiera plus précisément le partage du Dire au sein de configurations narratives qui remontent à un en-deçà du discours. Le fondement éthique qui interpelle la responsabilité du sujet d'écriture provoque une disjonction qui l'expose non seulement à autrui, mais aussi à la violence du grand Dehors. Face au chaos de la réalité frappée par la catastrophe, le processus d'extimation de l'écriture déconstruit le cadre de la perspective albertienne pour mettre en place une nouvelle spatialité, un tiers-espace où résident à l'état latent les possibilités enfouies d'un contre-monde, d'une contre-histoire. Le nouvel espace devra être considéré comme une « fable topique » ouvrant à la reconfiguration sensible du réel ainsi qu'à la reconstruction de l'événement. La dernière partie sera consacrée à l'examen des différentes dynamiques actérielles et temporelles qui renouvellent l'essence du récit. L'art de la combinaison ainsi que le rôle accordé à l'« aventure » activent les pouvoirs de l'imagination pour recréer de la durée et réhabiliter ainsi la capacité de la littérature à raconter une histoire. L'extime exprime en dernière instance ce geste d'écriture donnant accès à l'expérience de l'événement narratif et éthique saisi dans l'instant du *kairos*.

Mots clefs : *Peter Handke ; extime ; écriture de soi ; travail de mémoire ; dispositifs*

Abstract

This study aims to analyze five works written by Peter Handke in the 2000s (*Crossing the Sierra de Gredos*, *The Great Fall*, *Don Juan - His Own Version*, *Kali* and *The Moravian Night*). The approach adopted throughout this research is based on the concept of the extimate – which will be defined not as the opposite of intimacy but as one of its new modalities. This notion, which signals the paradigmatic shift of self-writing practices in the post-autobiographical era, brings to light the differential movement underlying Handke's writing. After focusing on the conflicts between selfhood and identity experienced by the characters in a double movement of dis-belonging and re-belonging, this research will especially analyze the sharing of the Say within narrative configurations taking place at a pre-speech level. As the subject of writing is being reminded of the responsibility linked to the ethical foundation of their activity, a disjunction occurs that exposes it not only to others, but also to the violence of the great Outside. Faced with the chaos of a reality struck by catastrophe, the extimation process of writing deconstructs the framework of the Albertinian perspective to produce a new form of spatiality. This new space will be considered as a “topical fable” opening up to a sensory reconfiguration of the real as well as a reconstruction of the event. The last part will be devoted to exploring the different actor and temporal dynamics which renew the story's essence. The art of combinations and the role given to “adventure”, unleashing the powers of imagination, recreate duration and thereby restore the ability of literature to tell a story. In conclusion, the extimate represents a gesture of writing that provides access to the narrational and ethical event experienced in the moment of *kairos*.

Keywords : *Peter Handke ; extimate ; writing of self ; work of remembrance ; devices*